

BBC音乐导读 19

海顿 交响曲

Haydn Symphonies

H.C.Robbins Landon 著

晓 秋 等译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U. K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

海顿：交响曲/（英）兰登（Landon，H.C.R.）著；晓秋等译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 19 册）
ISBN 7-80611-657-5

Ⅰ.海… Ⅱ.①兰… ②晓… Ⅲ.海顿，F.（1732～1809）-钢琴-交响曲-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26092 号

BBC 音乐导读 19

海顿：交响曲

H. C. Robbins Landon 著　晓秋等译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　4.375 印张　71 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：8.00 元
ISBN 7-80611-657-5/G・50



目　录

海顿的先驱者们

为卢卡维奇的莫尔金伯爵而作的交响曲

(1757或1758~1761年5月)

十九世纪常有人断言，是海顿首创了交响曲和弦乐四重奏。然而最新的研究表明，确实如我们所知是他开创了弦乐四重奏，但早在他之前很久，交响曲已经是一种蓬勃发展的音乐形式。著名的曼海姆乐派最杰出的大师约翰·斯塔米茨（Johann Stamitz）在他1757年逝世之前曾写下了数十部之多的交响曲作品，而1757年却是海顿第一部交响曲完成的最早推断时间。1749年在遭到圣斯蒂芬大教堂除名后，海顿定居维也纳——原因是他嗓音变声，唱诗班领班乔治·路透（Georg Reutter）随便找了个借口打发走了年轻的海顿——随后的十年当中，这位作曲家刻苦钻研，并以演奏小提琴和管风琴以及教琴为手段力谋生计。在1757年，亦即奥地利学者

弗里茨·德沃夏克(Fritz Dworschak)[1] 经过研究后考证出来的确切时间，海顿在卡尔·约瑟夫·韦伯·冯·芬恩贝格(Karl Joseph Weber von Fürnberg）的韦因泽尔避暑城堡（位于韦因泽尔下奥地利的梅尔克附近）谱写了第一首弦乐四重奏。芬恩贝格将海顿举荐给另一位奥地利贵族莫尔金（Morzin）伯爵，推测后者是在 1759 年聘用了这位作曲家。莫尔金的避暑城堡在波希米亚的卢卡维奇，海顿告诉他的传记作者格里辛格（Griesinger）和戴斯(Dies）说，他的第一部交响曲（第 1 号）是在 1759 年为莫尔金而作的，格里辛格甚至还引述了格里格圣歌中的“哀歌开篇词”（Incipit lamentatio)。晚年的海顿对他青年时代所有这类事情的回忆已不再是完全可靠的了；当然，基本事实是对的，但时间却总是不大对头。有一段时间，学者们相当怀疑海顿的第一部交响曲是否创作于 1759 年。首先，莱比锡著名的“布赖特科普夫与黑特尔出版社”寄给海顿一张属于他名下的作品清单，请求他从中剔除伪作。海顿将该清单划分成从 1757 到

---

[1] “约瑟夫·海顿与卡尔·约瑟夫·韦伯·冯·芬恩贝格”，登载于《Unsere Heimat, Monatsblatt des Vereines für Landeskunde und Heimatschutz von Niederösterreich und Wien》，1932 年。

1797 年的十组（事实上他的最后一部交响曲谱于 1795 年），故而 1757 年在他本人的心目中似乎就是他开始创作交响曲的年份。最近，又有新的证据倾向于 1757 年而不是 1759 年：在施瓦茨伯格（Schwarzenberg）家族发祥地波希米亚的赛斯基·克虏姆洛夫城堡发现的一份手稿——海顿的交响曲第 37 号的一份抄本的封面上标明时间为 1758 年，从而支持了这一说法。因此我们已有了至迟到 1758 年海顿已从事交响曲创作的书面证据。这是否否定了作曲家本人以为的“交响曲第 1 号是这种形式的第一部作品”的说法呢？我认为肯定不是：非常可能是海顿的记忆产生了错误，第 1 号就是第 1 号，但它谱于 1757 或 1758 年，而不是 1759 年。

在创作第一部交响曲之前，海顿已写下无数的音乐作品。在为莫尔金写的这部作品之前他为什么没写过任何交响曲呢？原因或许十分简单：没人请他这么做。十八世纪时，作曲家们一般只为某一特定场合而写作，像舒伯特那样的作曲家写下一部交响曲然后搁在抽屉里的主意，在他之前的五十或一百年是闻所未闻之事。就某一方面而言，维也纳古典乐派从整体上看只是一系列光彩夺目的“场合音乐”（Gelegenheitsmusik），或者如果您愿意，不妨叫它“实用音乐”（Gebrauchsmusik）。从词

汇使用的严格意义上说，莫扎特的《费加罗》(Figaro)、亨德尔的《以色列人在埃及》(Israel in Egypt) 以及海顿的交响曲均属于“场合音乐”。

如前所述，尽管海顿直到 1757 年才开始写交响曲，但此前他确曾写下古钢琴奏鸣曲、键盘协奏曲、宗教音乐、弦乐四重奏、弦乐三重奏（两把小提琴与大提琴)，还有一部歌剧(《诡诈的新恶魔》〔Der neue krumme Teufel〕)，因此可以说，到 1757 年为止，他已然是一位熟手了。他还写过一些弦乐和管乐的嬉游曲，这些嬉游曲表明他对结构紧凑的曲式有一种天生的悟性，并且非常喜欢用微小动机进行创作和从中发展他的音乐结构。这些早期的交响曲构思还揭示了一种天生的管弦乐禀赋和驾驭管乐器尤其是法国号（又称猎号或圆号）——海顿毕生爱用的一种乐器——的特殊本领。这些年当中，他还有机会学会了由他的同时代人谱写的交响曲。学者们试图寻找海顿交响曲形式的根源，乐此而不疲，但通常却一无所获。现已查明，大约半个世纪之前德国学者提出来的，作为海顿先驱者的曼海姆学派的影响力非常有限，远非先前所设想的那样；有趣的是，曼海姆学派典型而独特的风格（一长串一长串的“crescendi”〔渐强〕和“diminuendi”〔渐弱〕以及对于强大再现部的明

显的回避）鲜见于海顿的音乐。对于德国人宣称已发现海顿音乐的真正渊源，颇为恼火的奥地利人则随后提出，1740年创作了一部带有一段小步舞曲的四乐章交响曲（原稿保存于维也纳国家图书馆内）的莫恩（G. M. Monn，1717～1750）是海顿的主要先驱者。但莫恩并非一位重要的作曲家，他那部被人过分夸耀的四乐章交响曲从历史的角度来看只是昙花一现而已；1750年代大多数奥地利的交响曲作品都是三个而不是四个乐章。

对于奥地利文献资料的核查，早该揭示海顿的直接先驱者了。戈特威格、兰巴赫和克雷姆斯明斯特——只提这三个地方——伟大的本笃会修道院拥有标明了日期的交响曲抄本，并且在前两处的收藏中尚拥有极重要的主题目录单（由于上述标明日期的抄本有些已不复存在，因而该目录单具有加倍的重要性）。其中曼海姆交响曲所占比例实际上非常之小——就其作为影响海顿音乐的泉源而论差不多可以完全地排除了。奥地利人自己当中有好几位才华颇高的作曲家在1750年代里写过交响曲，其中最重要的可能要数弗洛里安·利奥波德·加斯曼（Florian Leopold Gassmann，1729～1774）、乔治·克里斯托夫·瓦根塞尔（Georg Christoph Wagenseil，1715～

1777）和卡洛斯·德奥多涅斯（Carlos d'Ordoñez，1734?～1786）了，而在大多数有影响的交响曲当中都有利奥波德·霍夫曼（Leopold Hofmann，1738～1793）的初期作品，而且早在1760年就已传到德国的莱比锡。美国音乐学家简·拉鲁（Jan La-Rue）业已表明，“是他（霍夫曼）而不是海顿牢固地建立起音乐会交响曲的四乐音形式，包括慢引子和小步舞曲”[1]，以作为与三乐章的歌剧序曲（意大利文：sinfonia）分庭抗礼的形式。而后者则可以包容海顿的大多数早期交响曲作品，以及其同时代人的那些作品。

海顿的交响曲第1号以“曼海姆渐强”开始，这常被引来作为他已然学过该类音乐的证据，例如约翰·斯塔米茨的音乐。但我们也有证据说明，海顿已在家中学习了这种新型的管弦乐技法。加斯曼1758年为威尼斯谱写的歌剧《伊西派尔》（L'issipile）[2] 的三乐章序曲与海顿的作品相比较，在开始的形式上相同，其余两个乐章的风格与管弦乐配器也颇多相似：

---

[1] 《历史及现代音乐》（Die Musik in Geschichte und Gegenwart）中一篇标题为“交响曲”的文章，第十二卷，1812年。

[2] 由本书作者编辑在《Diletto musicale》系列丛书中，多布灵格出版社（维也纳—慕尼黑，1965年）。

谱例 1

（a）加斯曼：《伊西派尔》❶



（b）海顿：交响曲第 1 号❷



---

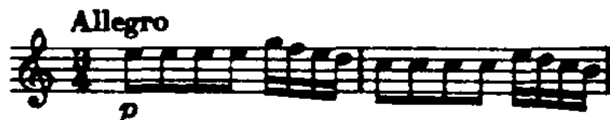
❶ 加斯曼，《伊西派尔》序曲（1758 年）。

❷ 海顿，交响曲第 1 号（假托为 1759 年，或许为 1758 年?）。

海顿的奥地利同辈们不仅就他们音乐的内在风格——例如以上提及的对“曼海姆式”的涉足——而且就其外部结构进行了验证。最初创作的是一种三乐章歌剧序曲（快—慢—快），但是他们开始引入小步舞曲，通常在第三部分，有时加进一个慢引子。然而在戈特威格修道院拥有的一份标明时间为 1756 年的卡洛斯·德奥多涅斯的一部交响曲的抄本中，有一个完整的慢乐章开始，然后是一个“快板”：这一设计源自古意大利“教堂奏鸣曲”（sonata da chiesa），以后海顿在好几部交响曲（第 11、18、21、22、34、49 号）中采用了这一手法。快乐章的主题，在“节奏”和“旋律”两者之间常常更为注重前者，这也是奥地利的音乐会交响曲的一大特色：

谱例 2

(a)[1]



---

[1] 德奥多涅斯，C 大调交响曲（摩德拿市，Bib. Estense E 172）。

(b)❶

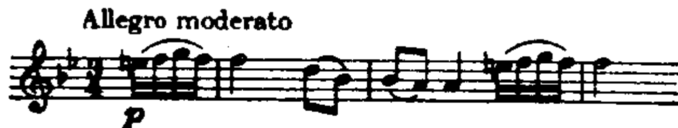


(c)❷



最初是万哈尔（J. B. Vanhal，1739～1813）——他曾在意大利生活多年——将歌唱的"快板"用于奥地利交响曲：

谱例3❸



这种意大利歌剧旋律与奥地利技艺的密切结合，以后将决定莫扎特创作的风格（例如降E大调交响曲K.543

---

❶ 德奥多涅斯，A大调交响曲（戈特威格修道院，标明时间为1764年；奥塞克修道院，现在布拉格国家图书馆344A；多克西城堡，现在布拉格；帕奇塔学院，布拉格22E-13；布鲁塞尔音乐院7779）。

❷ 德奥多涅斯，D大调交响曲（特恩与塔克西斯档案馆，雷根斯堡；奥塞克修道院345A）。

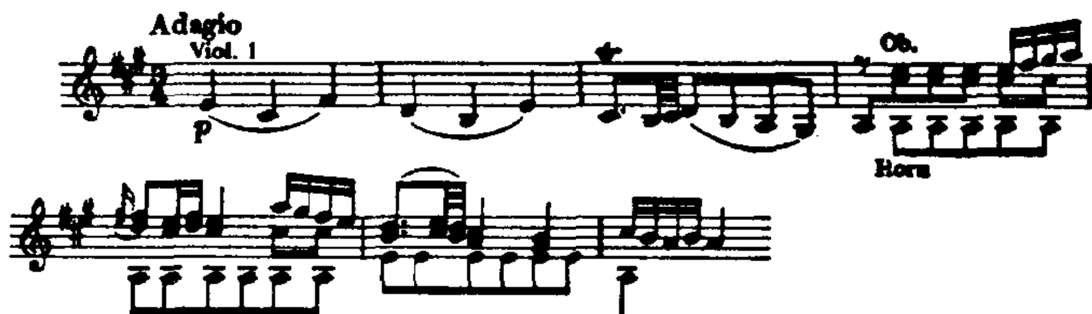
❸ 万哈尔，降B大调交响曲（1774年"布赖特科普夫曲目表"公布）。

中第一乐章快板)。

然而,十八世纪五十年代末,海顿所创作的主要主题多不被构思成具有内在美的歌唱性主题,而是以包含强节奏元素的小动机片段的形式出现,这些元素可以单独使用,也可用来发展素材。"转到属调"通常并不意味着海顿采用了一种对比的第二主题。他更偏爱在属调中引入部分或全部的第一主题,而他的第二主题更有着小尾声的特色。交响曲第 17 号第一乐章在这方面是个典型,在海顿最后的交响曲第 104 号第一乐章中你也可以发现它。

事实上，只有对奏鸣曲形式的实质透彻地理解，才能充分地领悟海顿的音乐，在这方面，他远比莫扎特智慧更高。莫扎特总是竭力让他的音乐听上去很美，让旋律符合歌唱的传统，还得让内在各部分具有内在的情趣。海顿即使在其最早期的交响曲中也喜爱创作二部和声的完整的乐段（小提琴合在一起，中提琴重叠着低音线条），其主题根本不可“歌唱”；然而莫札特的曲调差不多总是适宜于人声范畴。相反地，海顿的曲调来自管弦乐；因而莫扎特的《哈夫纳交响曲》（Haffner Symphony）的第一乐章具有八度音跳跃和强节奏动机的特质，某种程度上这是一个例外，如同海顿的交响曲第 21 号开始时优美的如歌的主题一样：

谱例 4



海顿的配器也与莫扎特的完全不同。海顿对于 C 大调，以及“高音”（alto）法国号、小号和定音鼓的运用（交响曲第 20、32、33、38、41、48、50、56、82、90 号），创造出一种非常有特色的管弦乐音响，这音响是高音（也可确切地说是在法国号上）和紧张的——听上去与莫扎特的完全不一样。海顿较早期的交响曲中，大多数开头的乐章也都有一种紧张不安的气氛，偶尔也会像交响曲第 24 号第一乐章那样，达到几乎令人无法忍受的紧张程度。

104 部海顿交响曲作品的编年表，目前已被公认为颇多错舛：由于这张表是近六十年前为“布赖特科普夫与黑特尔出版社”的全集版本编制的，而今很多新的标明作品时间的资料已被发现，而且，旧表审慎地给每一部未知创作年代的作品估以最晚的可能时间。最糟糕的错误是第 72 号，它应该提前四十至五十个号码才是。

三部真实性无庸置疑的交响曲作品被略去了，它们是所谓的交响曲第“A”和“B”号及一部佚失的 D 大调作品，海顿曾将它们归入他本人手书的草稿目录（Entwurf-Katalog）中。一部莫尔金时期的交响曲作品全集最近已在匈牙利公诸于世，收藏者是中校军官芬恩贝格，据推测可能是海顿的朋友冯·芬恩贝格的亲戚，海顿曾为后者开创了弦乐四重奏的形式。海顿在这部作品集的一些部分中作了一些修正，因而这也是最重要的：由于莫尔金时期的交响曲作品已荡然无存，这样从文本的意义上说，这些匈牙利抄本具有至高无上的价值。就我们所能确定的而言，以下交响曲创作于 1757 年或 1758 ~ 1761 年（该年 5 月，海顿如我们将要看到的那样受聘于埃斯泰哈齐亲王）之间：作品第“A”、1 ~ 5、10、11、15、18、27、32、33 和 37 号——这是新发现的芬恩贝格收藏的作品集中的作品清单。这里面或许应该加上作品第“B”、19 和 20 号，尽管我们难以理解为什么它们竟然从芬恩贝格的手抄目录中被抹去了，或许一度也曾包括在内随后又消失了。无论如何，这三部交响曲的创作至迟不会迟于 1761 年。第 25 号有一个慢引子，但没有慢乐章。从风格上看，它可能是在大约自 1760 ~ 1764 年之间的某个时候谱写的。

海顿这些最早期的交响曲作品，在形式设计上非常多样化：其中一些是属于通常的意大利式三乐章歌剧序曲形式（如作品第“A”和1号）；第4号则以一段“Tempo di Menuet”（小步舞曲速度）作为其第三乐章。另一些作品是四个乐章，但小步舞曲却常常作为第二乐章（第15、“B”、32、33、37号）。三部完全由慢乐章开始的以教堂奏鸣曲为形式的交响曲（第5、11和18号），但第18号只有三个乐章，没有第四乐章，最后以“小步舞曲速度”结束。第15号以一个非常有趣的古老的慢—快—慢的“法国序曲”形式作为开始乐章，海顿此后再没有在一部交响曲中写这类东西了。除了广为不同的外部差别外，不同交响曲内部的形式结构也是各不相同。例如在第2号中，海顿全部废弃了反复记号（通常每个乐章都应一分为二，并把反复记号放在中间或末尾）。第3号终乐章是一首赋格，确切地说是“二重赋格”，采取的是奥地利著名的对位法专家兼作曲理论家富克斯（J. J. Fux）的方法，海顿对其对位法理论教科书《艺术津梁》（Gradus ad Parnassum）极为欣赏，每每让其学生学习使用。在第5号的开始乐章中，海顿从嬉游曲中得到启示，且将整组的独奏乐段交给了法国号：在这里以及在同样是嬉游曲式的三声中段

(trio) 里，海顿为首席法国号标到了 a″（实际音高），使该交响曲成为对法国号来说成为全部文献中最难以演奏的一部作品。至于这些作品的配器艺术，管弦乐器的基本配置为双簧管、法国号和弦乐器，并必然的，在数字低音（basso continuo）中还得加用一支巴松管和大键琴。在交响曲第“B”号中，一支巴松管在三声中段突然以独奏出现——在 1762 年创作的交响曲第 9 号中也有此类情况发生，其余时间里它演奏低音线条，在“很弱”（*pp*）乐段及或许在慢乐章中它也可能沉默。管乐器在慢乐章中通常闲置一旁——但就特色而言，在教堂奏鸣曲作品中就不是这样了。在第 20、32 和 33 号中加进了小号和定音鼓。直到 1774 年，海顿才开始在 C 大调以外的调性中使用小号和定音鼓（第 13 号中的定音鼓声部是由一位无名氏之手加进亲笔原稿中去的，对于与第 13 号差不多同时亦即 1763 年创作的第 72 号，定音鼓只出现于一部手稿中而且甚为可疑），以后也仅偶有所见（G 大调第 54 号，及此后在几部 D 大调作品中）。

始终赋予这些早期交响曲特色的一大突出特性是，与生俱来、无瑕的技巧和令人惊叹的可靠的曲式感（这种曲式感本身就是大师的标志）。就整体而论，这些作

品没有达到海顿后期音乐作品中情感上的高度与深度，但却有一种对目的和简洁手段的认知（海顿的音乐从未喋喋不休），这必然使得他的同时代人正襟危坐、洗耳恭听了。所有这些作品在哈布斯堡各领地以手抄本形式广为流传，而在奥地利真正采用印刷术印制音乐作品则是十八世纪八十年代的事了；盗版抄本旋即被送往当时作为欧洲音乐中心的法国去出版。很显然，海顿以在市场中标价出卖手稿的方式挣到一些钱——芬恩贝格的收藏表明他“监督”了该作品——但他却从未从他在巴黎巨量销售的音乐出版物中见到过一分钱，很可能他也从未见过那些众多种类的法国盗版乐谱。如果我们可以通过与他同时代作曲家的作品比较来总结海顿早期交响曲的品质的话，很明显，海顿的大多数交响曲作品丝毫不逊色于德奥多涅斯、瓦根塞尔、霍夫曼、加斯曼或米夏埃尔·海顿（Michael Haydn）的那些作品。米夏埃尔是约瑟夫·海顿的弟弟，他到 1760 年时止一直在格罗斯瓦丹（奥拉迪亚·马雷，现属罗马尼亚）创作交响曲；他的一份手稿上署着“古组曲（partita，当时交响曲的另一称法），1760 年 11 月 5ta……20ma”。然而，海顿的部分早期交响曲已有所超越：第 4 号第二乐章精灵般的切分音，第 20、32 和 33 号开始乐章的磅礴气势；第 15

号第一乐章中间部分群星闪烁般的灿烂妩媚，伴之以一个颇具魔力的、真正富含诗意的慢段落；第4号中“小步舞曲速度”的庄严、高贵，它带有优美的*pp*（在海顿的作品中，一些夸张的力度记号总是用来强调某种结构上的紧缩，某种巧妙的细节；总而言之，这些记号总是意味深长）——这一切在其后的二十年中，把海顿推上一个具有非凡才能的作曲家的位置，他甚至已开始超越他的同时代人。但是，如果这些早期交响曲是我们对于海顿创作的全部认识的话，那么他今天的声誉就不会比德奥多涅斯或霍夫曼或米夏埃尔·海顿更显赫了。

艾森施塔特时期的交响曲

(1761 ~ 1765)

第一段埃斯泰哈齐时期

莫尔金伯爵似乎面临财政困难，被迫放弃他的乐队。很可能在这支乐队尚未解散之前，保罗·安东·埃斯泰哈齐（Paul Anton Esterházy）亲王曾在莫尔金宅邸听过海顿指挥的音乐会。无论真相如何，1761 年 5 月埃斯泰哈齐聘请海顿为副乐长（Vice Kapellmeister）。年迈的格雷戈尔·沃纳（Gregor Werner）名义上负责埃斯泰哈齐的音乐事务，海顿被委托管理管弦乐团。海顿受聘之时，乐队规模大为扩充：拥有两支长笛（其演奏者也可演奏其他乐器），两支双簧管，一支巴松管（倘有必要也可再添一支），四支法国号（起先只有两支）及弦乐。还可以从艾森施塔特的“塔楼乐队”处借得小号和定音鼓。当年迈的定音鼓演奏者亚当·斯图尔姆（Adam Sturm）1771 年领取养老金离开后，始终有专人演奏定音鼓。今天让我们重组海顿 1761 年的弦乐组应该没有什么困难，但他为艾森施塔特所写的第一部交响曲的总

谱表明，他必定有效地使用了不少于六把小提琴，二到三把中提琴，三位大提琴手，两位低音提琴手（使用“倍低音维奥尔琴”〔violone〕最低的 C 弦，发出比中央 C〔而不是像今天的 E 音〕低三个八度的音）。以后到了十八世纪八十年代中，海顿的管弦乐团拥有二十四位演奏家，其中管乐手有一支长笛、两支双簧管、两支巴松管和两支法国号。小号和定音鼓不在其内，每逢特殊场合需临时补充。海顿以演奏大键琴指挥歌剧，以小提琴弓指挥音乐会。

此时我们已无从发现任何有关莫尔金乐队的资料，而海顿在艾森施塔特以及随后在埃斯泰哈查的活动却有着很完备的记载。现在一些匈牙利和奥地利的学者正在公布乐器制造商们的逐日订单、工资表等等，从而提供了有关海顿和宫廷中器乐和声乐表演家们的很多有趣的细节。十八世纪六十年代早期，这支乐队通常驻于艾森施塔特，但偶尔他们也去基特西城堡，这是与当时叫做普雷斯堡（现名布拉迪斯拉发，属捷克斯洛伐克）的地方隔多瑙河相望的一座漂亮宅第。在 1765 年的一份资料中我们读到，海顿被“安排在我们（埃斯泰哈齐亲王一家）外出时负责艾森施塔特官署大厅内每周两场的音乐会，时间是星期二和星期六两个下午的二到四时。全体乐师必

须出席……”。无疑地，海顿的大多数交响曲新作是在艾森施塔特这些每周举行二次的音乐会上首演的。

海顿为埃斯泰哈齐亲王谱写的第一批作品是三部冠以《早晨》（Le Matin）、《中午》（Le Midi）和《黄昏》（Le Soir）之名的交响曲（第6～8号），总谱包括一支或（第7号中）两支长笛、两支双簧管、一支巴松管、两支法国号及弦乐器，弦乐器包括一把或两把独奏小提琴（海顿依据旧式大协奏曲传统将之划分为“主奏部”和“协奏部”）、一把独奏大提琴和一把低音提琴。这三部作品是大协奏曲、嬉游曲、协奏曲、组曲和交响曲的一种令人惊讶的结合。海顿想要在某种程度上恢复巴洛克式大协奏曲的乐器配置及其当时已被弃之不用的音乐语汇；总而言之，这些交响曲中有很多段落（例如第6号中的三声中段）听上去巴洛克色彩较之于莫尔金时期谱写的交响曲要浓烈得多。接下来的几年中，海顿更是一发不可收地频繁采用巴洛克形式，转向对位法，以寻求灵感。他在第3号中曾写过“二重赋格”作为终乐章；在第40号（在编年表上一部错置的作品——创作于1763年，理应紧挨着第13号）和《弦乐四重奏》Op.20（1772年）著名的赋格式终乐章中他又重复了这一作法。这几部艾森施塔特时期交响曲的另一典型特

色，是以协奏曲方式运用独奏乐器：我们在这三部标题交响曲中发现了这一点，但这些是特殊作品。交响曲第13号第二乐章可以作为一首大提琴协奏曲的慢乐章，第24号的慢乐章又仿佛来自于一首长笛协奏曲。在第36号（又一部被错置编号的作品）中，慢乐章回转向第6～8号的大协奏曲传统。总体上说，大多数新交响曲都包括有一个“小步舞曲”（第12、16和17号是例外），通常置于第三乐章。（奇怪的是谱于1771年的《弦乐四重奏》Op.17，“小步舞曲”在第二乐章的第44号亦如此，后者可能谱于同一年。）

1762年，保罗·安东亲王病故，由其弟尼古劳斯（Nicolaus）亲王继位，海顿便在他手下工作直至1790年亲王逝世为止。前三年中，海顿的外部生活没有变化；但如我们之将所见，1766年时海顿的生活环境发生了影响深远的变化，因此，将1761～1765年视为一个阶段，这不仅是适当的，而且就风格而言也是有根据的。对这些年中所作的交响曲来一番通盘回顾考察，或许也是有用的；莫尔金时期交响曲的手稿没有一份保存下来，埃斯泰哈齐时期的早期作品中颇多数目保存完好，故而编年问题亦稍得缓解。以下是标明了时间的作品：

1761：第6、7、8号（早晨、中午、黄昏）
1762：第9号
1763：第12、13、40号
1764：第21、22、23、24号
1765：第28、29、30、31号
属于这段时间而又未被标明时间的作品是第14（约1761～1763）、16（约1760～1763）、17（约1760～1762）、36（约1761～1765）和72号（约1763～1765）。把这几部加到已知时间的作品中去，我们就得到了分散在五年当中的总数为二十部的交响曲，或者是平均每年四部交响曲。未标明时间的几部（第72号除外，因其创作时间不可能早于1763年，是年海顿乐队的法国号手由二名增至四名）或许可以填入1761或1762年中，因为在后一年中海顿只写过一部交响曲的可能性很小。

交响曲第9号根本没有终乐章。1762年，海顿的好几部歌剧在艾森施塔特演出，很可能这部交响曲被用作其中一部歌剧的序曲了。海顿为他的歌剧《阿西德与加拉蒂亚》（Acide e Galatea，1762年）写了一首三乐章序曲，此曲以一部交响曲原稿形式广为传抄；事实上，该曲与海顿早期“三乐章音乐会交响曲”之一首鲜有差别。这是海顿最后一次对歌剧序曲和交响曲不加区别；

从此以后，这两种形式尽管存在着联系，却要分道扬镳了。

1763年，正如我们注意到的那样，乐队有所扩充，增至四名法国号手。大概是为了向尼古劳斯亲王显示四支法国号听起来有多么优美，海顿谱写了交响曲第13号，引以为荣的是该曲用了一支长笛、两支双簧管、四支法国号及定音鼓（该乐器后来由一无名氏加到手稿上，但显然是在海顿的监督之下，因为这个声部其后又经职业誊抄人传抄并再次于巴伐利亚的哈布尔格城堡露面）。海顿使用起这支相对庞大的管乐队就像用一台管风琴：在厚重、持续有力的和弦中，弦乐器以紧凑的节奏音型快速深奏。注意到海顿以现代方式“分隔”他的法国号和弦是一件饶有兴致的事情，这一方式也就是Ⅰ-Ⅲ与Ⅱ-Ⅳ的方式，在为他的乐师们作技术记谱这件事情上，海顿一直是非常有远见的，当他在以实际音高（相对“移调”而言）谱写定音鼓之时，莫扎特仍在为无论何种调都用C-G标明“主音-属音”关系。下文讨论伦敦时期交响曲时，我们还要回头再谈这件事。

为了向艾森施塔特的听众们源源不断地提供各种类型的交响曲，海顿工作得非常努力。除了谱写可能源于同一首协奏曲的各乐章外，他不得不搜肠刮肚地采取所

有的构思方式以期每一部作品与上一部有所区别。1764年，他以教会奏鸣曲形式写了开头为慢乐章的两部交响曲（第21、22号）：两部都是特别精美的作品，但以“哲学家”之名（是名究出何因现已无法考订）著称的第22号却是这类早期交响曲中最撼动人心的一部。其总谱包括两支英国管、两支法国号及弦乐器，开头的乐章是一种圣咏前奏曲，这里，管乐器以弦乐的一系列连续不断的八分音符进行式为背景，非常响亮地奏出主题。第24号第一乐章，在很多方面都是海顿的使人紧张不安的风格达到巅峰状态的作品之一：在发展部中他不得不驱赶音符向前猛冲，在每一小节起始处标上“*ff*”（很强）；步调是如此紧迫，以至于他被迫在再现部采用“弱”（开始时为“强”），而且在允许精疲力竭的听众——与演奏者——在稍稍缓一口气的延长记号之后，引入了主音小调。重音符号的使用——海顿标之以“*fz*”或“*forz*”（= forzato：字面意义为“强迫的”）来与莫扎特的“*sf*”（突强）相对应——在海顿的音乐中渐显更大的意义。通常这些重音符号被置于节拍之上，加剧了一个应用切分音的乐段自然形成的紧张气氛；这是海顿风格最重要的细节之一，后来贝多芬原封不动地袭用了这一手法。海顿的音乐常常十分激动不安，这些

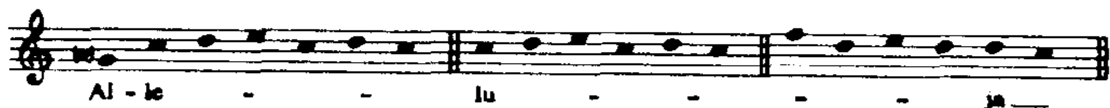
重音符号产生了一种不稳定的和难以驾驭的甚至更为戏剧性的旋律线。海顿喜爱突发的力度对比甚于平缓的“渐强”和“渐弱”——十八世纪七十年代以前他很少使用这两种标记；以后对于大部分的慢乐章，他感到其中威严的步调更适宜于力度的渐变。但是在十八世纪八十年代中，常有整个乐章仅有两个力度层次——“强”与“弱”——的情况。这方面发挥得淋漓尽致的或许要数第 24 号的那个开头乐章了，海顿还在它的终乐章不断地寻求摆脱他本人的早期交响曲及其先辈们的交响曲中相当陈腐的 2/4 或 3/8 拍子。第 23 号的终乐章就是一个情趣横溢的“perpetuum mobile”（无穷动），它实际上是在结尾处断断续续地奏出，只留给我们一个单纯的、安静的拨奏和弦。

1765 年那一年的四部已知的交响曲，同样是迥然有异。A 大调第 28 号，用听上去像是 6/8 拍而实际上是 3/4 拍的几个小节作为开始，整个乐章建立在乐曲开始处 ♩. ♫♫ | ♩. 有韵律的节拍的基础上并受其支配。“小步舞曲”达到了最快的速度，海顿还以“allegro molto”（极快的快板）作为这种舞蹈形式的标记；手指在空弦上反复弹拨同一音符，从而达到了某种奇异的效果。三声中段部分听上去像是一支孤寂绝望的吉普赛舞

曲：显然海顿倾心于巴尔干人的民俗，并且常常引进巴尔干旋律或是可以称之为来自东方的“情调音乐”的东西来达到一种异国情趣的效果。（后者有一最鲜明的实例：下一部交响曲〔即E大调第29号〕中的三声中段。）与第28号的开头乐章几乎完全缺乏一个旋律的情况相反，第29号的“allegro di molto”（极快的快板；海顿费了很长时间才下决心确定了该曲的速度——他开始的想法是“allegro ma non troppo” 〔从容的快板〕）中有一段几乎是意大利式的歌唱旋律作为第一主题。与此形成对比的是，海顿在结尾处写下他“激烈的乐章”之一，其中仅有一个短小的“弱”的段落，其余的一切以固守低音区的急迫的四分音符以“强”向前推进。

C大调交响曲第30号（“哈利路亚”〔Alleluja〕）的第一乐章，运用了古代复活节哈利路亚格里格圣歌的旋律，而第一音从A变为G（在十八世纪素歌集之中及在这种传抄有讹的版本中，均有这一旋律）：

谱例5



所有这些早期于艾森施塔特创作的交响曲中，最富感官刺激的或许要数 D 大调第 31 号——在奥地利和德国以“用号角”（mit dem Hornsignal）闻名——和 D 大调第 72 号：二者均为精心雕琢的“狩猎”交响曲，其特色不仅体现在法国号的四个炫技型声部，而且体现在其余管乐器各声部和协奏的小提琴、大提琴甚至低音提琴等各声部高难度的独奏。二者均以组曲式的变奏乐章结束，其中每一处变奏在主题出现之后被分配到一种或多种独奏乐器上演奏。在二者各自的第二乐章中，运用了我们在第 6～8 号以及第 36 号慢乐章中已经提到过的“主奏部”（concertino）和“协奏部”（ripieno）的大协奏曲方法。在第 31 号的“柔板”中，“主奏部”包括四支法国号：G 调两支，D 调两支，伴以独奏小提琴和独奏大提琴，而在第 72 号的“行板”中“主奏部”则包括长笛和一把独奏小提琴。尽管结尾都处于慢速，二者都以一种“Kehraus”的“急板”（“Kehraus”是音乐舞蹈晚会“结束”的信号）为结束，但是，在第 31 号中，整部作品从结构上和音乐上都是以这一事实统一了起来，那就是，交响曲开始时催人振奋的法国号声同样也被用来作为交响曲的结束。在某些方面，第 72 号——尽管也是优秀的——听上去像是为更完美、更复杂的第

31 号所写的一个试作。这种意味浓郁、热情温馨的音乐似乎是在向海顿自己的青春（其时他已三十有三）话别，因为他此后再没有认真回归到这种音乐根深柢固的“joie de vivre”（生命之欢乐）与朴实的温情中去。

埃斯泰哈查与
狂飙运动的到来
(1766～1774)

1757/8～1765 年间，交响曲历经稳定的创作期之后，我们惊异地注意到在 1766 年～1770 年间，海顿仅创作了大约十部交响曲，其中包括列入他的《草稿目录》中的一部佚失的 D 大调作品。作品数目陡降的原因，可以从一些外部环境的变化中找到。

1766 年，海顿的前任格雷戈尔·沃纳去世，这位遭受病痛折磨的老人，对他前程远大的年轻助手一直怀有怨忿和嫉妒之心。过去的几年当中尽管沃纳在宫廷中的职位纯粹是名义上的，然则沃纳在当时也还是一位闻名的弥撒曲作曲家。海顿这些年实际上没写过任何有重要意义的宗教音乐，可能也就是为了不触怒他——注意到这一点是十分有趣的。此时海顿被提升为正乐长，这一荣升也带来了一些责任，例如创作宗教音乐。就在

1766年这一年，海顿写下了他第一首大型弥撒曲《敬献给B.V.M.的弥撒曲》（Missa in honorem B.V.M.），翌年写下他著名的《圣母悼歌》（Stabat Mater），下一年又写了现已散失的d小调（Missa Sunt bona mixta malis），1772年是《圣尼古拉弥撒曲》（Missa Sancti Nicolai），大约在1773年是气魄宏大的《圣塞西利亚弥撒曲》（Missa Sanctae Caeciliae）。

1766年，尼古劳斯·埃斯泰哈齐亲王开发了埃斯泰哈查，从前这里是一处简陋的狩猎用宿舍区，如今要竖立起一座精心设计的宫殿。是年，剧院和各类其他建筑——包括音乐家们的永久居住楼——还没有竣工；但在以后的岁月里，埃斯泰哈查将成为宫廷音乐活动的中心。1766年海顿写了歌剧《歌手》（La canterina），该剧以某种彩排形式在艾森施塔特上演，翌年在普列斯堡（布拉迪斯拉发）上演。1768年，埃斯泰哈查的新歌剧院落成，海顿为之写下了他的三部意大利作曲家戈尔多尼（Goldoni）式歌剧中的第一部：《药商》（Lo speziale）。次年海顿又写了第二部戈尔多尼主题的歌剧《渔妇》（Le pescatrici），该剧最近在荷兰及爱丁堡音乐节（1965年）上重获新生。十八世纪六十年代晚期，海顿又一次转向四重奏创作——十年前他为芬恩贝格创立了

这一音乐形式后一直闲置未用——写下了 Op.9。现已确定 Op.3 并非出自海顿，乃是一位叫罗曼努斯·霍夫施台特（Romanus Hofstetter）的德国神父所作，他的四重奏当年曾广为流传。1771 年，海顿写下了四重奏 Op.17，翌年又写了著名的 Op.20。

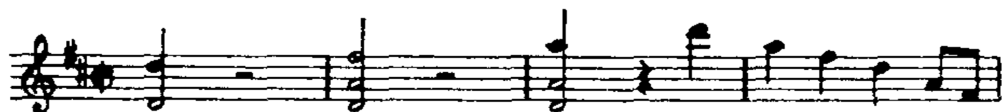
这一简略的浏览表明，由于担任了正式音乐监督，以及埃斯泰哈查的开发，海顿的音乐活动得以有效地开展，从而迫使他作为权宜之计暂时把交响曲的创作放到次要地位上。他并未停止创作交响曲——他从未完全停止过，直到伦敦时期之后——但作品数量却大为减少了。尽管这些交响曲的手稿现时已所存无几，但我们还是可以从编年体的《草稿目录》——这是一份每隔数年编录一次的新作连续（多为亲笔手稿）清单——中得知海顿的作品。利用有着已知时间（即标着时间的手稿尚存）的那些作品，我们常常可以在一两年的时间跨度内给编年位置未定的作品标明时间。

1765～1766：交响曲第 34 号（最早资料：1767 年）。

1766～1768：交响曲第 35（手稿：1767 年 12 月 1 日）、59（《草稿目录》，在第 35 号后登记）、38（《草稿目录》中下一个登记）、49（下一个登记：手稿1768 年）、58（下一个登记）、39

（《草稿目录》，铅笔登记于《药商》序曲第二页上方偏左处，1768 年）、26（紧接 1768 年的《药商》序曲之后登记进入《草稿目录》中）、41 号（下一个登记：布拉格可信的手抄稿部分，稿纸上可能标明 1769 年）。下面是一部一度认为已散佚的作品，现已在（华盛顿）国会图书馆再现，可以将之视为失传的歌剧《渔妇》的序曲，1770 年首演。该序曲以谱例 6 为开始：

谱例 6



交响曲第 34 号是海顿第五部“教堂奏鸣曲”形式的交响曲：它以庄严的 d 小调“柔板”开始，这或许是海顿逐渐开始采用新风格的第一丝线索。作品的其余部分是主音（D）大调。1760 年代末和 1770 年代初，一股浪漫主义思潮开始席卷奥地利音乐界；这一新风格堪与德国文学的一股新潮流“狂飙运动”互相呼应，它得名于弗里德里希·马克西米连·冯·克林格（Friedrich Maximilian von Klinger，1752 ~ 1831）所著的一部剧作《狂飙与突进》（Sturm und Drang）；然而该剧要比交响曲

第 34 号晚了大约十年。这一时期的浪漫主义剧作取材莎士比亚（其剧作的德译本由尼古劳斯·埃斯泰哈齐亲王出面委托而由埃斯泰哈查的“瓦尔剧团”完成）作为其创作灵感，在德国文学界掀起了一场风格革命，一如奥地利浪漫主义运动在其音乐界中掀起的风格革命一样。然而，似乎毫无疑问的是，奥地利的“狂飙运动”先于德国的文学运动，所以我们必然要怀疑，除开模糊的通则以外，两者之间有否实质性的联系。但是，很明显地，文艺界各领域的知识分子正试图整肃他们各自领域矫饰过度的浅薄作风。在这些奥地利音乐家身上还伴随着一种奇特的怪现象，那就是严格的对位形式的回归，而十八世纪六十年代末，除了在宗教音乐的创作中外，这种对位形式被认为是陈旧的东西。因而我们发现，这段时期的奥地利交响曲和弦乐四重奏当中，严格的对位法始终发挥着越来越大的作用：不仅在海顿的四重奏 Op. 20 当中，而且在德奥多涅斯和加斯曼的四重奏当中都有赋格乐章。风格的摆针在向左摆动之后不久便稳定下来，迄今为止，作曲家们沿用创造性形式以便将更严格的对位式织体（contrapuntal texture）以及现代奏鸣曲（或变奏曲或回旋曲）的概念包容进去。毫无疑问，海顿身处这种新的融合形式的前缘，这种旧形式与

新内容的结合很大程度上是他的成就。他将其新原则运用到交响曲第 38 号的终乐章中去，我们在这部分发现嵌入奏鸣曲形式中的协奏曲成分（一支独奏双簧管突然脱离乐团奏出一段辉煌的独奏，然后又以华丽的协奏式经过句回归到乐团中）的非凡融合，其中还加入了作为乐曲进展的一种稠密的对位式织体。

随着交响曲第 26 号（“悲歌”〔Lamentatione〕），我们仿佛处于新的“狂飙运动”时期中，特点是海顿将第一和第二乐章转向素歌（plainsong）。在开头的“allegro assai con spirito”（精神抖擞的很快的快板）当中，第二主题竟成为一段源于中世纪晚期的受难曲调，这在海顿的时代是听众熟知的曲调。（直到 1770 年代中该曲曾经持续重印再版。）第二乐章运用了《耶利米哀歌》（Jeremiah）中的格里格圣歌“哀歌开篇词”：海顿对这段年代不明的优美旋律情有独钟，他曾倾心地为莫尔金伯爵在一首早期（1760 年）管乐嬉游曲中运用过这段旋律，以后又将其作为交响曲第 45 号（“告别”〔Farewell〕）和第 80 号中三声中段的基础。其后莫扎特在其《共济会葬礼音乐》（Maurerische Trauermusik，K.477）中也用过该旋律。海顿的交响曲第 26 号以一个小步舞曲作结束，盖令古今学者们沉思其来源形式：这是否作

为某种宗教作品的序曲而作？这个小步舞曲以其严峻的卡农式的进入和突然的休止，而与舞曲大相径庭。

交响曲第39号是另一种撩人心目的“狂飙运动”的乐曲。该曲为g小调，出于技术原因海顿用了四支法国号，两支为主调（G），两支为关系大调（降B），这不久即为另一些奥地利作曲家诸如万哈尔和莫扎特（K.183）所仿效（莫扎特原先还打算在K．550中用四支法国号，但在写下一些小节之后改变了主意，仅用了两支法国号，一支为G调，一支为降B调）。我们在海顿的这部g小调作品中，注意到这段时期的一些典型特色：快乐章以反复的十六分音符颤音猛烈集中（与终乐章相比较）；主题素材频繁的大跨度跳跃（与终乐章的主题相比较）；稠密的对位式乐段中毫不费力的引子，其中中提琴发挥了此前未曾起过的重要作用（海顿在1768年的一封信中指出：“我愿请您自始至终在中提琴部分用两名演奏者，因为有时更需要让人们听到内声部而不是外声部，并且您将会发现在我的全部作品里中提

琴极少去重叠低音声部。")[1]；重音（*fz*）不断增加的使用量；以及最重要的，一件个人作品之中范围广阔的情感对比。总而言之，海顿已成为一位成熟且深刻的作曲家。

这种新的深邃在他并非严格意义上的"狂飙运动"的作品中也得到了体现。正如将要概括起来的那样，小调的使用是这段浪漫 主义时期的一种典型特色。虽然在意大利巴洛克式音乐中，小调通常意味着欢乐（如果以大协奏曲为尊贵的话），但对于"狂飙运动"的作曲家们来说，小调是他们澎湃思潮的载体。因此，大约1770年时 d 小调的含意，与五十年之前意大利作曲家维瓦尔迪的一首协奏曲所用的 d 小调的含意是大不相同的。但即使在大调作品中，海顿的新风格往往也很明显。在交响曲第 35 号——一部具有歌唱性主要主题的欢快明朗的作品——第一乐章的发展部中，主要主题渲染了凶残的气氛，成为黑暗的不祥之物。与之相类，交响曲第 59 号（"火焰"〔Fire〕）——或许为某一德国剧本

---

[1] 《通讯集及约瑟夫·海顿的伦敦笔记》（The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn，由 H. C. Robbins Landon 编辑与翻译），伦敦，1959 年，第 10 页。

即兴而作——是真正的力量和激情的大迸发（如 *ff* 的法国号用于慢乐章）。具有其奇特性的开始“主题”（部分地由反复的音符，先是八分音符，然后是十六分音符构成）和陡然活跃起来的对比的本来就不会是为莫尔金伯爵而作的第一乐章。

交响曲第 49 号（“受难”〔La Passione〕）是第六部也是最后一部以教堂奏鸣曲结构和慢乐章为开始的交响曲。《受难交响曲》是一部深具悲观色彩的 f 小调作品，其中全部四个乐章都保持在小调中：只有三声中段以其 F 大调和一支不可思议的法国号的加入，从而刺耳地跃升到顶点音 *f″*而具有一缕阳光的闪耀，但这里号角的光耀仅只像铜炮的光耀一般——投在一种灰色背景上的闪耀而已。《受难交响曲》是后世给予海顿的交响曲一个恰当标题的少数例子之一：它或许本来就真的是一部为耶稣受难日所写的作品。它给那个时代（作于 1768 年）的音乐界留下深刻印象，当时它曾以手抄本形式广为流传（远达帕度亚和西班牙）并在巴黎和伦敦印刷。

这一时期创作的、表现海顿有关节庆生活方面的两部 C 大调交响曲是第 38 号和第 42 号，两者都用了小号和定音鼓（可能是海顿后来增加的，因为两部作品的可

信的手抄本中都没有这两种乐器），其中第41号与这一时期的第二部分有着清楚的联系。这是一部富丽堂皇、气魄恢宏的大型作品，绚丽的慢乐章中第一次出现一支长笛，在“un poco andante”（近似行板）这段乐曲中管乐器的使用尤其显著。海顿在较早的时期有过从慢乐章里删去管乐器的习惯，而有时（如在第39号中）他还是这么做；但他逐渐放弃了这一早期古典主义的习惯，管乐器不久便赋予这些交响曲的快板和行板一种特别的色彩。在第41号中的法国号是“低音C”（C basso），作为对其他乐章中华丽的“高音C”（C alto）的映衬，这是与“行板”梦幻般的、流畅的风格特征相协调的。

十八世纪七十年代的前半叶是海顿的交响曲的又一高峰期。在这些作品中，作曲家的天赋至此已进入梦想成真的境界，极具富丽堂皇与想像力。十八世纪六十年代晚期作品的全部成功的预示，在这里已得到印证，正如海顿一贯的情况那样，崇高的精神境界总是与惊人的作品数量比肩而至。1770～1774年间创作

的交响曲如下：第 42、43、44、45、46、47、48[1]、50、51、52、54、55、56、57、60、65 号和可能包括在内的第 64 号——总共为十七部作品。在同一段时间里，我们还有十二首弦乐四重奏（Op. 17 和 20）、六首以上的钢琴奏鸣曲、两部弥撒曲（其一是大型的《圣塞西利亚弥撒曲》）、g 小调的《向皇后致敬》（Salve Regina）、《渔妇》（始作于 1769 年，但首演于 1770 年）的一部分、歌剧《不贞受骗》（L'infedeltà delusa，可能是最宏大的剧作）、《菲利蒙与鲍西斯》（Philemon und Baucis）、《诸神的忠告》（Der Götterrath）和《魔女的餐宴》（Hexenschabbas），还有无数的较小乐曲（上低音维奥尔琴〔baryton〕三重奏，等等）。这几乎是难以想像的，难道这不是与巴赫、莫扎特和亨德尔大致相似的功业吗？

除去在伦敦所谱写的十二部交响曲和可能写于巴黎的六部之外，海顿在如此短的时间内写下的十七部交响曲，其前后一致的高标准成就在其他的交响曲中是没有的。事实上，其中有几部保持着以后他再也没有超越的

---

[1] 不久前在斯洛伐克发现的一份关于第 48 号的最新资料上，铅笔标注的时间为 1769 年。

力量与美，例如《悼念交响曲》（Trauersymphonie，第44号）、《告别交响曲》（第45号）、G大调第47号、《玛丽亚·泰利莎》（Maria Theresia，第48号）或C大调第56号。当他老迈体衰之后，在面临着数以百计的作品可供选择时，据报导海顿要求在他的葬礼上演奏《悼念交响曲》的慢乐章。

海顿不再以任何一种正式的类型和任何一种特别风格（在局限的意义上）进行创作；这些交响曲给我们展示了各种想像得到的心境：从深深的哀愁到愤怒的激情，从柔板的甜美和无限的睿智到终乐章的诙谐幽默和步履匆匆，从敏捷流行的小步舞曲到站立于《圣塞西利亚弥撒曲》庇荫之中的C大调交响曲的辉煌壮丽和磅礴气势。莫扎特对一组钢琴协奏曲的描述可能适用于海顿的这些交响曲。因为这里面有一部分是专供行家品味的（有一个“栎树林小步舞曲”〔Menuet al Roverso〕，其中第二组的八小节是第一组八小节音符对音符的反向进行——这出现在第47号第三乐章之中）；也有供大众欣赏的部分，在没有弄明白是怎么回事和什么原因时，听众们就会激动起来并且振奋不已。然而，由于这种极大的差异，只靠指出全部有关交响曲的共同的形式特征（例如强齐奏的开始）的方法，我们无法轻易揭示出海

顿之禀赋的构架。像第 47 号第一乐章这样具有主要主题的梯形结构并在再现部表现出辉煌灵感的（此处行进式主题进入主音小调而明显成为不祥之兆）乐章，在海顿的交响曲中是独一无二的。

在需要讨论的好多部作品中都有慢引子，以前海顿只是在混合型交响曲第 25 号（人们会回想起第 15 号是以一个“慢—快—慢”乐章作为开始的）和第 6、7 号中采用过这一种结构。值得注意的是，1768 年的第 49 号《受难交响曲》是海顿谱写的有着一个完整开头慢乐章的最后一部教堂奏鸣曲式的交响曲。以慢引子——他一度曾放弃了教堂奏鸣曲形式——取代开头慢乐章的作法，无疑会给听众留下深刻印象。以下的作品具有这类引子：第 50、54（以后加进的）、57 号。海顿逐渐开始喜欢上了这种慢引子，以至于在十二部“伦敦交响曲”（第 93～104 号）中只有一部没有用它。

海顿处理奏鸣曲形式的得心应手和灵感引发了一些非凡的效果。十八世纪惟一的一部升 f 小调交响曲（第 45 号）的第一乐章整个似乎成了一个巨大的发展部。在复纵线之后本应是发展部的地方导入了第二主题，并且不再出现。顺便提及，这与主要主题的具有雷霆万钧之力的切分音的应用之间形成一种强烈的抒情对比。在

再现部，海顿继续发展主要主题，这一再现部也是不合常规的。这种形式上的自由在另外三个乐章中也可以找到。谈到其著名的终乐章，该曲还有一段戏剧性的故事——亲王在埃斯泰哈查滞留过久了（以至于乐师们无法返家和家人团聚——译注），海顿想出了一个办法让他离开：在演奏此曲时，乐师们一个接着一个熄灭了烛火离席而去，到最后乐队中只剩下海顿和首席路易吉·托马西尼（Luigi Tomasini）两人，据信亲王尼古劳斯对此曾说："好吧，既然他们都走了，我想我们最好也走吧。"于是宫廷全部人马第二天便出发了。这一机敏的想法有可能转移我们的视线，使我们忽略了下面这样一个奇异的手法：海顿突然中止了"急板"（升 f 小调），开始一种全新的 A 大调（关系大调）的柔板，并逐渐使其音乐以缓慢而庄重的转调形式进入主音大调（升 F 大调）。编制逐渐收拢，最后只剩下两把独奏小提琴——海顿将小提琴分成四部演奏最后的"柔板"。然而，这段乐曲在很多方面表达了令人难以置信的丰富情感与洋溢的乐感，当初无疑从其作品的总体风格和其独特的启示两个方面，都深深触动了尼古劳斯亲王。毫无疑问，亲王本人即是一名实际演奏的音乐家同时又是一个具有七情六欲的人，他既体味到了风格，也得到了更为

显明的启示。

具有同样丰富情感的另一部作品就是e小调的《悼念交响曲》，其中有一个在对位上扩展的开始乐章和一个作为严格卡农的小步舞曲。与之形成对比的是上文提到过的天堂般的慢乐章和三声中段，此外“如歌的特征”通过第一法国号在最高音区重叠这段旋律的方法既得到了加强，又反过来加剧了紧张气氛。到这时，“*fz*”（重音）符号常常布满谱纸——用重音符号指出一个切分音，强调一处不协和和弦，敦促演奏者推进一个已经很紧张的线条。第44号的终乐章或许是海顿所谱写的最集中、最有代表性的“狂飙运动”乐章：在发展部中紧张状态和线条以不整齐的（jagged）动机模进上升，直至精疲力竭。

第44号的终乐章是一种单主题的奏鸣曲形式；海顿在第42号中写了一个完整的回旋曲，其中主要段落（一直略加以变化）回归到有特色的“A—B—A′—C—A—尾声”模式。这是一个奇特难料而又让人感觉愉悦的乐章，用的是海顿越来越爱用的一种形式；以后他将奏鸣曲与回旋曲两种形式结合起来，融入一个才智超凡的技术练习之中（例如第102号）。

诚如听众不久将要看到的那样，每一部作品均不同

于其相类作品。在第51号中海顿返回到“嬉游曲”（或者如果您愿意，不妨把它叫做“协奏曲”）上，并写下了具有令人目眩智昏之难度的法国号的独奏段落，不止用在第一法国号上，而且用在他意在探索第二法国号的最低音域的“阻塞音”（以手插入该乐器的喇叭口于是音高便降下来了）上——这是在慢乐章中，此处主题的如歌的特性尤其与法国号相随。小步舞曲是一种令人欢快的游戏，低音在从头至尾不同的音程间自我反复（四音符）。海顿和演奏者开玩笑说，这四个音符他只需写一次，然后就将它放入不同谱号中而加以反复。有两个三声中段（有些手稿仅有带独奏法国号的那一个），令人回想起巴赫的《勃兰登堡协奏曲》第1号（毫无疑问海顿此前不可能听到过该曲），其终乐章依然还是海顿的一个新回旋曲。

在交响曲第46号中，终乐章戛然而止，再次引入小步舞曲的大部分音乐；在第47号终乐章中，宁静的开始音乐之后，我们仿佛被带进一座狂欢之中的吉普赛营帐。（在于同一年即1772年创作的Op.20/4的一首四重奏中，也有浓郁的匈牙利风味，如果您愿意，不妨叫做“终乐章的吉普赛素材”。）但这段音乐的变化和独创性却并未就此结束。

使用颇具特色的“C alto”法国号声部、小号和定音鼓的四部辉煌的C大调交响曲，也创作于这些年当中。以下要讨论的是第60号。第50号（1773年）或许稍稍令人失望，因为慢乐章在管弦乐配器（仅为弦乐方面）和内容两方面听上去都确实陈腐。但其余乐章却配得上这一时期，小步舞曲独创性很高，内中三声中段不是处理成一个孤立的个体，而是首尾两端与这个小步舞曲相衔接（在写于这些年中的一部C大调交响曲的一个片段里，海顿也采取了这一手法，该曲的终乐章后来用在交响曲第63号中，参看下文）。但是海顿的C大调“小号交响曲”（trumpet-symphony）——倘若我们可以生造这一词汇的话——的两大巅峰应当是《玛丽亚·泰利莎交响曲》（第48号）和第56号，即第82号之前此一类中之最佳作，而第82号的问世则要在十多年之后了。两部作品——尽管第56号的慢乐章比《玛丽亚·泰利莎》的慢乐章更加精致——代表着节庆盛典与华彩范围内的各类对立素材的一种奇迹般的融合，实际上这两曲都是适合于一位皇后身份的音乐。（第48号尽管创作时间稍早，但显然是当玛丽亚·泰利莎1773年初次访问埃斯泰哈查之际而演奏的。）

交响曲第54号是海顿的伦敦时期之前惟一的一部

编制为“除单簧管外之完整‘古典’管弦乐团”（这一乐队在埃斯泰哈查他仅拥有几年时间）的作品：长笛、双簧管、巴松管、法国号、小号、定音鼓和弦乐，而长笛和小号（以及慢引子）都是以后加进手稿中去的。这也是海顿第一部运用了小号和鼓的G大调作品。（海顿不得不用C调小号，因为G原来可能过高，以后他开始写使用G调高音小号或曰“英国”式小号的《惊愕交响曲》〔Surprise Symphony〕，但在第一乐章之后便放弃了并转而求助于常用的C调乐器。）第54号的慢乐章，把这一时期普遍使用的具有精巧的平衡和高度情感化的“柔板”类型推向最高峰。这是一个很长的乐章，并且由于它需要全神贯注（海顿以运用最慢的速度亦即“很慢的柔板”〔adagio assai〕使之清晰可辨），所以也是个令人疲惫的乐章，即使非常值得一听。一切以适度而不失风雅的慢速度运行，就像一支古老的西班牙舞曲，这与诸如第44号终乐章那类乐章的近乎歇斯底里的气氛恰成对比，而且如果将此二乐章加以比较，我们就可以看到海顿表现手法的新领域。虽然海顿的作品历数了人情百味，但注意到这一点也很有趣：仅以一支小管弦乐团——在当时来说极少有编制超过双簧管、法国号和弦乐的乐团（加一支巴松管或是两把低音提琴），他也

能做得如许之好。从这一时代他所创作的交响曲作品中，人们很难得出什么规律，但有一种器乐手法似乎格外令他着迷倾心，那就是慢乐章中“弱音器”的使用。此法给音乐增添了一种甘苦咸集的朦胧的素质，这对消除毗邻乐章造成的紧张与压力也许是必要的。

第四部C大调小号交响曲（第60号），于1774年的圣塞西利亚节时在普雷斯堡（布拉迪斯拉发）的市剧院举行首演式；该曲是在那年的早些时候为“瓦尔剧团”而谱写的，是年该剧团访问埃斯泰哈查达数月之久，并演出了法国剧作家勒尼亚尔（Regnard）《心不在焉》（Le Distrait）一剧的德文译本《Der Zerstreute》，由海顿配以新的场景音乐。《普雷斯堡人报》6月30日发自埃斯泰哈查的一篇报导写道：“行家们认为这一音乐堪称杰作，充满了音乐的幽默、崇高的精神境界和作为海顿作品之特色的睿智。一方面是行家们的慨叹，另一方面是公众的如醉如狂，因为海顿（的作品）知道如何去满足这两方面。”瓦尔剧团在普雷斯堡演出该剧时，海顿音乐的终乐章不得不演奏两次（“在观众经久不息的掌声要求下”）。这部第60号交响曲（以该剧的意大利剧名《I l distratto》〔心不在焉〕著称）是六个乐章

的，也可以叫做一部民间曲调的集成曲。第二乐章中有西伯（Sieber）版本称之谓“法兰西古风”（ancien chant francois）的乐段。第四乐章有一整段弦乐器演奏的匈牙利旋律，而在前面的小步舞曲的三声中段中又有典型的巴尔干式进行曲。在第五乐章中像是出现了一种“格里高利圣歌”中的内容（在下奥地利梅尔克修道院的一份手稿中，该乐章被加上“Adagio di Lamentatione”〔哀歌式柔板〕的标题，但所用的旋律不是我们从交响曲第45号第三乐章和其他的海顿乐曲中所了解到的那种“哀歌开篇词”式的旋律）。终乐章有片刻的喧嚣，其时小提琴声部忘记了最低弦（G弦）已被从“G音”调成“F音”：音乐停止，小提琴“调音”时伴随着尖锐的不协和和弦，随后音乐继续加速进行。普雷斯堡首演式之后，《普雷斯堡人报》还写道：“在这部交响曲中，最有效果的是用了这样一则典故：有位心不在焉的绅士在他举行婚礼的那一天忘记了自己是新郎，故而不得不在他的领结上再系一个结以提醒自己。”在这个终乐章中还出现了一段海顿所喜爱的巴尔干曲调，此曲被他用于为C调单簧管、法国号和弦乐谱写的一首遣兴曲（Cassation）中（1761年）、为法国号和弦乐谱写的另一首嬉游曲中（Op.2/3中弦乐四重奏的可信的原版），又用在这

部《心不在焉交响曲》中。

谱例 7



数年前，作者在梅顿修道院（巴伐利亚）的图书馆中发现一份十八世纪一位无名氏的神奇的小提琴手稿，题为“巡夜人”（Der Nachtwachter——原文如此，正确拼法应为 Nachtwächter）❶。在此处的一小段乐曲中也发现了带有一些“变奏”（如果您愿意，不妨称之为“扩展”）的这同一旋律，此事表明这支曲调在南欧十分流行。随着这几部 C 大调交响曲咚咚敲击的定音鼓和典型的高音法国号（亦可以小号代之）的奏鸣，《心不在焉交响曲》以充满愉快的玩笑情趣结束，并以其真正的智慧和令人倾倒的多样性，概括了刚过不惑之年的海顿的全部天赋资质。

在像本书这样的纵览中，尽管读者所需要的不是走马看花，但有很多作品我们却不得不匆匆带过，如同对

---

❶ H. C. 罗宾斯·兰登（H. C. Robbins Landon）所著《约瑟夫·海顿的交响曲的附记》（Supplement to ‘The Symphonies of Joseph Haydn’），伦敦，1961 年，前言页码第 32 页。

待《墨丘利交响曲》（Mercury，第 43 号，降 E 大调），或是著名的《教师交响曲》（Schoolmaster，第 55 号，在老练而机敏的慢乐章中有一些神奇的片段，还有像第 42 号终乐章的活泼的管乐队独奏）这样的交响曲。这一时期的每一部作品都有其精妙之处。

1775 ~ 1784 年的交响曲

在这十年当中，“交响曲”不再占据海顿作品的中心位置，因为这已是“歌剧”开始在埃斯泰哈查显示其日趋重要作用的时期了，这一点不仅在海顿的作品而且在其他作曲家的作品中都有所反映。两位匈牙利学者——邓尼斯·巴沙（Dénes Bartha）和拉兹罗·索姆费（Laszlo Somfai）——的一本新近发表的著作中，登载了海顿担任一家情况复杂的歌剧院的指挥时的一张迷人的图片，那里实际上有两处歌剧院，一处上演意大利歌剧与戏剧，一处上演提线木偶歌剧（总是使用德语）。海顿不仅指挥所有的演出，而且还监督管理音乐的收益；随着时间的推移，他越来越难于容忍他的同事（主要是意大利同事）写的歌剧总谱，开始对多数这类音乐进行改编，重作管弦乐配器，甚至干脆推倒重写了。他舍弃了一些原有咏叹调而代之以自己的创作。仅举一个十分突出的例子来说明埃斯泰哈查的这类歌剧活动所需要付

出的劳动：1786年那年从3月1日到12月21日前后的那个时期当中，海顿指挥了包括八部新作在内的十七部歌剧的125场演出。因此说1786年当中海顿如果还能写点什么东西的话，从某种角度上可以说是一大奇迹，但我们知道他还是创作了好几部宏伟的交响曲（第82、84、86号），六首“带管轮擦提琴”（lira organizzata）协奏曲和好几首“插入”（insertion）咏叹调。

1775～1784年期间所创作的交响曲的编年表：

约1775：第64号，一部我们可以认为是属于前一时期的作品。

1776：第61号（手稿标明时间）。

约1777～1778：第53（终乐章的第二版本标明1777年）、63号（依《世外桃源》〔I l mondo della luna〕序曲而作的第一乐章，1777年）。

约1778：第66～68号（1779年由柏林-阿姆斯特丹的洪梅尔出版社印制；第66号在戈特威格修道院，1779年）、第69号（戈特威格修道院，1779年）。

1779：第70号（部分在标明时间为1779年12月18日的埃斯泰哈齐档案内）。

约1780：第62（1782年由洪梅尔出版社印制）、71号（标明1780年的音乐爱好者协会〔Gesellschaft der Musikfreunde〕的手抄稿，戈特威格修道院，1781年）、74号（1781年8月抵达伦敦）、75号（戈特威格，1781年）。

1781：第73号（手稿标明时间）。

1782：第76～78号（海顿1783年7月15日的信函）。

1783～1784：第79～81号（海顿1784年10月25日的信函）。

从总体上说这些都不是海顿最好的交响作品：他发现自己已名闻遐迩，常听到来自远方如西班牙和英国关于他的成就的报导。这些交响曲一部分似乎是为应付大众的口味而作，出于容易为公众接受的目的，但除此之外，总还有一些作品似乎应归属“埃斯泰哈查时期”的作品。因此，像第67号这样一部非凡的作品，它用了“col'legno d'arco”（弓杆击弦）以及两个饱含激情的慢乐章（其中之一以一个独奏的弦乐三重奏开始），排在第66号的后面，尽管其纯熟的技巧已无出其右，但基本上也还是一部肤浅的作品。事实上，海顿从未完全失控过，即便在这些应景的交响曲中也还有一些神奇的瞬间——因此，第53号小步舞曲中就有一长段极其优美深

邃的“导回”（lead-back）。慢乐章有“主题及变奏”的倾向（第53号的旋律听起来像法国的一支古老的歌谣），而终乐章越来越倾向那种明显投听众之所好的快捷的回旋曲。

第61和64号都是“埃斯泰哈查”交响曲，而非向国外输出的作品（奇特的是，这两部作品并不像比如说第53号或是第63号那样有着很多部当代的抄本）。这两部作品都包含了不少可圈可点的精妙细节，尤其在其慢乐章中。第69号以《劳登》（Laudon）之名为人所知：这是海顿本人的标题，用以纪念著名的奥地利人费尔德马歇尔（Feldmarschall），他曾经征服了土耳其人，为奥地利的君主制赢得了东欧的安全保障。总谱用了海顿常用的C大调混合，所用乐器有法国号（这次明显是“C basso”而不是“C alto”）、小号和定音鼓，但它与诸如第48或56号这样的早期C大调交响曲相比较，在规模和范围上显得不足。另一方面，紧跟其后创作的第70号则充满了不寻常的要素。以后海顿在手稿上亲自加进了定音鼓声部，该手稿现存于埃斯泰哈齐档案中。手稿写成后不久，埃斯泰哈查的一场大火摧毁了歌剧院和大批乐谱。由于这个原因，我们只能得到在这场大火灾之后的海顿交响曲的原始演出资料（当然，还要

除掉芬恩贝格的收藏，该收藏显然是海顿为两位埃斯泰哈齐亲王效命之前的抄本，并确实被送到了“国外”——这恰是得以保存至今的原因）。大火因而也能标明某些手稿的时间，例如第 62 号的原始演出材料，在其中一个乐章中海顿亲笔加进了一个长笛声部，而此举必定在 1779 年 12 月之后。该交响曲有一极其有趣的慢乐章，为一“二重对位”卡农的典范作品。终乐章是一个 d 小调开始的有突破的大胆乐章，慢乐章也是此调性（作品的其余部分是 D 大调），其中间部分包含了一个具有真正力量的“三重赋格”。

1780 年代早期，海顿偶尔也试用新的（对他本人来说）力度记号：第 74 号第二乐章有大量的“crescendi”（渐强）、“decrescendi”（渐弱）、重音符号及类似标记。这一新的力度语言可能源于“海顿打算出口其交响曲”这一事实，因为 1781 年夏在将该曲寄往伦敦的福斯特出版社时，他似乎已加进很多的这类力度记号，而这些标记在其早期根源于奥地利的作品中是找不到的。海顿一直不无忧虑的是，国外的演奏者们如何处理他的交响曲，所以在他的一部手稿寄往国外之前，他常常要在其中加进一些东西——尤其是重音符号“*fz*”——这些他或许只须对自己的演奏者作口头解释就够了。因

此，海顿交响曲的正式分谱常常有不见于作曲家亲笔手稿中的力度记号，由于这一原因，这些分谱从校勘学角度看是不可或缺的。

第 75 号是又一部似乎海顿以后加进小号和定音鼓的作品。到此时止，慢引子的使用渐趋频繁，第 75 号以一种典型的短暂的“grave”（极缓板）开始。然而，奇怪的是，第 76 ~ 81 号却一部也没有采用慢引子。第 75 号的慢乐章中有一优美的赞美诗式的旋律，十八世纪八十年代中我们可以时常遇见：第 88 号的慢乐章即是著名一例。与第 75 号的慢乐章相关，海顿在其伦敦日记中写下一段离奇的故事：

> （1792 年）3 月 26 日在巴泰勒芒（*Barthelemon*）先生的音乐会上，一名在场的英国教士在听到“行板”一段（海顿在此处援引交响曲第 75 号第三乐章的主题）时陷入极度深沉的悒郁之中，因为前一天夜里他曾梦到有人说这段音乐是他死亡的预兆。——他旋即离开大家，上床就寝。
>
> 今天，4 月 25 日，我听巴泰勒芒先生说，这位新教教士已然去世。

著名的交响曲《罗克梭兰尼》（La Roxelane，第 63 号）似乎是为卡尔·瓦尔剧团（Karl Wahr troupe）1777 年在埃斯泰哈查演出的法国剧作家法瓦（Favart）的《三个苏丹后妃》（Les trois sultanes）一剧的德译本所作的配乐。该作从一些方面看是这时期的一部典型的交响曲。就提一点，该作显示了海顿是如何参与到歌剧之中的，因为其第一乐章整个儿地是从当年谱写的《世外桃源》歌剧序曲中提炼出来的。慢乐章冠以该剧主角之姓名“罗克梭兰尼”，是一个诙谐的“二重变奏”(交替用 c 小调和 C 大调)。终乐章中，海顿起初用了一部较早时期（约 1769～1773 年）创作的 C 大调交响曲一个乐章的片段，这部交响曲现仅存小步舞曲和终乐章（柏林国家图书馆，部分为海顿亲书）。以后他用另一个风格更流行的作品取代了这一活泼的曲子。这些“借用”造成的一个后果是，“管弦乐配器”在每个版本中都有所改变：作为《世外桃源》序曲，海顿用了一个大型管弦乐团，包括两支双簧管、两支巴松管、两支法国号、两支小号、定音鼓和弦乐器；作为交响曲版本，海顿舍弃了小号和定音鼓，舍弃了两支巴松管中的一支，又加进了一支长笛。在那部较早的交响曲片段中还有小号和定音鼓，而在《罗克梭兰尼》中却被舍弃

了，但是根本没有巴松管声部。如我们之所可见，到《罗克梭兰尼交响曲》开始流行时，事情处于相当混乱之中，看起来海顿校改了这部作品，故而（例如）巴松管在终乐章又有事可做了：由于听起来那样离奇，第二个终乐章创作时最初也没有一个巴松管声部。总之，我们所面对的是一首以后被海顿搅进一部交响曲中的配乐。

至于第53号，存在着不少于四种不同的终乐章。第一种是一支奇特的随想曲，见之于埃斯泰哈齐存档的手稿中。第二种是海顿写于1777年的一首序曲：手稿表明原先的创作意图是序曲，因为它转调到C大调的属调——主调是D大调——并由一个延长记号断开。海顿以后删去了这一部分，把它用作一个终乐章。第三种出现在当时法国的一种出版物上，颇多可疑之处。第四种为新近在俄国发现的手稿，上有标记"终乐章"，且该交响曲的一份意大利手稿事实上也将这一乐章当作终乐章。海顿将它作为一首序曲（霍博肯资料，第四卷）❶单

---

❶ A. 冯·霍博肯（A. von Hoboken），《约瑟夫·海顿，文献参考目录》（Joseph Haydn，Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis），美因茨。

独发表，但很明显当初创作它时，他认为是一个终乐章。前三个版本是以菲尔哈蒙尼亚出版社袖珍总谱的形式发表的（第 593 号），第四个版本是由多布灵格出版社作为一首序曲发表的。虽然第 53 号第一乐章的定音鼓声部显然出自海顿之手，但第三（小步舞曲）和第四（第一种版本）两乐章的定音鼓声部很是离奇，或许为一学生添加亦未可知。

以上所有这些之所以被引证，是因为人们很难摆脱这一印象，即在这十年内所作的交响曲中，海顿乃是在极大的负荷压力下工作，这些作品往往是仓促写就，将一些乐章匆匆拼凑起来，并将不同的管弦乐配器搭配在一起。这种集成曲式的一幅更加奇特的插图是第 53 号（霍博肯资料，第七卷）的第二种终乐章。尽管海顿曾经两次使用过它，一次作为序曲，一次作为交响曲的终乐章，他还是要继续用它作为交响曲第 62 号的开始乐章，只稍作改动而已。这部交响曲的另一奇特之点是，所有四个乐章都是一种调性，这是海顿至此一直为他的“教堂奏鸣曲”交响曲保留的一种程序；然而，在此情形下，另一些（第二至第四）乐章看上去好像有可能是为别的目的而作的——一个剧本的戏剧配乐？——而第一乐章是随后附加上去的。这一论点是对埃斯泰哈齐档

案中原始演出资料的核查而产生的。序曲没有长笛声部，因此在第53号的交响曲版本中，又用这段序曲作为终乐章，只是简单地在第三乐章之后撤去长笛。海顿似乎并不曾在终乐章版本中加上一支长笛，虽然出版商洪梅尔显然要这样做——这点印在更小型的菲尔哈蒙尼亚的袖珍总谱上，但当他第三次开始使用该曲作为第62号的第一乐章时，他发现如果直到第二乐章时长笛还不开始演奏，就着实有点离奇了，于是他本人在这一部分加上这样一条注释："朋友，请找第一段快板吧。"此类花招在巴赫和亨德尔的音乐中屡屡发生，但于海顿却鲜得一见，即使在这歌剧创作走红年份中的大部分时间里亦是如此。

埃斯泰哈查歌剧院的阴影也沉重地笼罩在交响曲第73号（"狩猎"〔La Chasse〕）上，其中终乐章原先（1780年）是海顿所作歌剧《忠诚相报》（La fedeltàpremiata）的序曲。该序曲有小号和鼓，现在海顿将这两种乐器保留在了交响曲版本中，所以终乐章中它们才首次出现。该作在维也纳由托利塞拉出版社出版时，这两种乐器被略去了，但最初的手稿和法国的西伯版里却有这两种乐器，它们给这原本就十分平庸的作品添加了一丝戏剧成分和色彩。这些年中，海顿交响曲创作上的集成

曲（pasticcio）性质又进一步为第 73 号的慢乐章的来源所证明：该乐章最初是一首名为“博取欢心”（Gegenliebe）的歌曲，海顿于同一年，即 1781 年，把它创作成了交响曲。

1783 年 7 月 15 日，海顿写信给一位名叫布瓦耶（Boyer）的法国出版商说：“我去年写了三部优美动听且绝不会过长的交响曲……这些都很容易，也没有过多的协奏曲性质（concertante）。”到此时为止，海顿已与好多家出版社建立了密切联系，其中有维也纳的阿尔塔利亚、伦敦的福斯特，以及巴黎的两三家出版社，他将交响曲和室内乐卖给他们。他因同时将其同一作品的“专有”权出售给福斯特与阿尔塔利亚两家而陷入困境，后者迅速将其抄本寄送给伦敦的代理人“郎文及布罗德里普公司”。福斯特出版社以后在海顿去伦敦期间对他提出起诉，但此事似乎早经庭外和解了。到 1780 年时止，海顿获取额外权利的主要方法是将其音乐的手抄本出售给王侯宫廷、修道院等等；他聘用了一些维也纳的誊抄员和誊抄商店，并对其抄本予以监督管理。但自 1780 年起，他逐渐注意到，让他的音乐得到出版可以获得更多的钱，销路也更广。此外，到这时为止，他肯定已经懊恼地获悉，法国、德国和英国的出版商们早已

大量出售他的音乐的盗版谱本，而他这位作曲家却没有从这种销售中获得分文好处。作曲家与出版商之间是一种相互猛烈撕咬的狗咬狗的关系：海顿可以将同一支乐曲卖给三家出版社而毫无不安之感（如同他将交响曲第76～78号卖给阿尔塔利亚、布瓦耶和福斯特三家那样），而他们前不久从海顿音乐的盗版本中大获其利的情景也还历历在目。

在上述写给布瓦耶的那封信中，海顿告诉这位法国出版商说，这些交响曲本来打算给英国的，但这趟旅行却未得实现。像从差不多就在这个时候查尔斯·伯尼（Charles Burney）写给他的朋友托马斯·特文宁（Thomas Twining）牧师的一封信中我们了解到的那样，伦敦歌剧院曾经想聘请海顿，但我们不知道为什么没订合约。无论如何，这是海顿正在考虑创作交响曲套曲的第一个证据。他这一生中所有保存下来的交响曲都是成套的，从成对的（第88、89号）到六部一组的（例如两套“萨洛蒙”〔Salomon〕交响曲）。这是十八世纪的一种典型观念，人们都对印制大型音乐的问世兴味盎然，宠爱有加：因为出版商们都爱发行成套音乐，如《为大键琴或钢琴作的三首奏鸣曲》，或《为大型管弦乐团作的六部交响曲》或是为专业音乐会上演奏的《两把小提琴、一

把中提琴和一把大提琴而作的六首弦乐四重奏》等等。很有意义的是，除去第6～8号外，在1782年（第76～78号）之前，海顿的交响曲中没有“套曲”，直到1782年海顿才首次考虑按照出版的要求和直接创作的方式进行创作。

1782年为伦敦创作的三部交响曲中，以第77号为最佳——事实上该作品也是整个这段时期中的最为上乘之作。开始乐章的发展部中有一蔚为壮观的对位乐段，终乐章也是海顿首创的回旋奏鸣曲形式最早的同时也是高度成功的样板之一。回旋曲取其典型的“A－B－A－C－A”形式，并且表达得高度简明，海顿所要做的就是变C段为一个奏鸣曲形式的发展部，使用的是A段的材料（在此情况下成为主要主题）。有着强烈集中的抒情风格的慢乐章也是那段时期中最为人们喜爱的慢乐章之一。海顿的这类音乐，是一年前刚搬到维也纳的莫扎特所必定会研究和借鉴的。

莫扎特和海顿旋成莫逆之交，其时欧洲大陆上尚无素质上可与此二位比肩之作曲家。当时的维也纳如同现在一样是一座好散布流言蜚语的城市，在这里充斥着尖酸刻薄的批评家和轻浮妄动的听众。海顿不得不经常庇佑他的这位年轻朋友，正如莫扎特也一直在维护海顿，

以免遭维也纳那帮庸俗下流人的攻击一样。1785 年，莫扎特邀请海顿到他在维也纳的那间靠近大教堂的雅致公寓，去听他仰慕而谦恭地献给这位年长朋友的弦乐四重奏；就在这样一个场合中，海顿对沃夫冈的父亲利奥波德说：“就个人品质和声望而言，您的儿子是我所认识的最了不起的作曲家。”有人曾经说过，在维也纳人之中，惟有海顿、莫扎特的几个私人朋友如银行家米夏埃尔·普赫伯格（Michael Puchberg，也是海顿的一个朋友），可能还有不苟言笑的范·斯威腾（Van Swieten）男爵——莫扎特常在男爵邸宅举行星期日早晨音乐会——这几个人理解莫扎特的天才。海顿还常说：“我只有去英国才能使我在本国扬名。”在很多方面，海顿身处荒野般的埃斯泰哈查要比莫扎特身处维也纳的虚伪氛围中好过得多，在那里他可能会遭遇到只做了几年上流社会的宠儿，不久后就被冷落得差不多被淡忘的命运。1788 年莫扎特写信给普赫伯格说，他曾到处寄送作品预约单，但只有一份回函，上面的名字是范·斯威滕；三年前在他的音乐会上，上流社会的精英如云，连约瑟夫二世皇帝本人也到场了。因而，当海顿偶尔向朋友哀叹地说“我的麻烦只是因为我身居乡野”时，他的内心深处一定会有另一个声音承认“在埃斯泰哈查无人困扰我、

折磨我，我只得保持原先的我”。

1783 和 1784 这两年，海顿写了另一套三部交响曲，出于何种动机我们尚不得而知：可能最初他开始写的时候眼睛瞄着它们的迅速出版。1784 年秋这三部作品创作完毕，海顿在写给他的出版商阿尔塔利亚的一封很有兴味的信里，透露出有关他对尼古劳斯·埃斯泰哈齐亲王的责任感的一些事情：

> 埃斯托拉斯（原文如此），1784 年 11 月 20 日
>
> 最亲爱的朋友！
>
> 不要生我的气，此刻我无法完成你的任何嘱托；第三部交响曲（阿尔塔利亚依照第 81、80、79 号的顺序予以出版）已准备好，但你在我到达维也纳之前拿不到它，原因是我将试着在这三部交响曲上挣一小笔钱。一切麻烦的根由就是我的亲王在埃斯托拉斯的长期逗留，即便他已没有多少“让我们为他逗乐解闷”的东西，因为半座剧场已被焚毁。你可以想像要不断地逗他乐、使他愉快的我有多大麻烦……

交响曲第 80 号在很多方面是一部值得注意的作品，

d小调，有一个生机勃勃的开头乐章，一段优美如歌的降B大调柔板，如一个气势极为不凡的三声中段，其中有一段旋律听上去像是我们的老朋友“格里高利圣歌”中的“哀歌开篇词”的翻版。终乐章是一个气氛愉悦的结构优美的乐章，其中全部动力来自切分音。这些切分音的构思是如此巧妙，以致人们没有立即发觉它们是切分音，故而整个事情成了和听众开的一个玩笑。第81号有一个很不寻常的开头，完全是一部非常深奥的作品：开始乐章的第二主题之中明显有着莫扎特式的笔触，乐曲缠绕在一个半音线条上，让人想起这位萨尔茨堡的大师。然而，总体而言，学者们大大高估了莫扎特对海顿在音乐上的影响力，尤其是在这一类技术细节问题上，反之亦然。这主要是因为，十九世纪和二十世纪上半叶的大多数音乐家对莫扎特的理解要比对海顿透辟得多，其一最明显的结果是，他们对海顿作品的一知半解妨碍了他们为揭示这两位大师的相互影响所做的努力。最初莫扎特从海顿处学习到奏鸣曲形式的理性方法，由于这一类抽象概念很容易转换成另一种不同风格，因而莫扎特的“海顿”弦乐四重奏——献给这位年长同行的那几部——就会是采用了海顿的准则但听上去却完全是莫扎特的风格。这也是不足为怪的。与之相

类，莫扎特对海顿的影响也不像教科书上对我们说的那样，那些话应否定的成分多于应肯定的。例如，在海顿看到莫扎特在发展一种新类型的钢琴协奏曲时，自1784 年（但作曲可能早在大约 1780 年）出版 D 大调协奏曲之后便不再写这种形式的作品了。同样，除了1791 年受约翰·加利尼（John Gallini）爵士委托为伦敦而作的《哲学家的灵魂》（L'anima del'filosofo［Orfeo et Euridice］）外，海顿在《阿尔米达》（Armida，1784 年）之后也不再创作歌剧了。相反地，1790 年他在埃斯泰哈查演出了《费加罗婚礼》。在此之前三年，布拉格有人曾请他作一部新歌剧，那时他在一封信中写道："……我该大冒其险才是，因为几乎没有人能够容忍与伟大的莫扎特相比较。"并在那封信剩下的篇幅里大谈莫扎特的才气："莫扎特的作品盖世无双，入木三分，音乐智珠在握，乐感更是超凡脱俗！（因为我就是这样理解它们、感受它们的）——这就是为什么这些国家会相互竞争要在他们的领土内拥有这样一件稀世珍宝的原因……"事实上，看到 1785 年之后海顿的作品如何"非莫扎特化"，这倒是相当显明之事；海顿式的东西不比莫扎特的更"莫扎特化"了。两种情况都有例外，如我所指出的第 81 号，但例外终归是例外。两人的风格

都太个性化了，特色太强烈了，一旦各人建立了自己的成熟语言，那就根本无需接受外部影响而稍有移变。当然，莫扎特在十八世纪八十年代初曾为巴赫的赋格而倾倒，海顿亦同样醉心于远在伦敦的亨德尔的神剧，但是，当莫扎特开始写他伟大的赋格时，那么c小调（K. 546）中的柔板和赋格也好，或是《朱庇特交响曲》（Jupiter Symphony）的终乐章也好，就都是莫扎特式而不是巴赫式的赋格了；同样，当海顿开始写他伟大的神剧时，那么无论是《创世纪》（The Creation）还是《四季》（The Seasons），也就都是海顿式而不是亨德尔式的神剧了。

本章就此以交响曲第79～81号作为结束。总而言之，这不是海顿交响曲创作令人满意的一段时间。尽管有着一些精彩的作品和个别乐曲中的神奇片段，海顿在1775～1784年中还是没有拿出他的交响曲形式的最佳之作。然而，1784年中来自巴黎的一项让海顿受宠若惊的使命顿生极大影响，从而迅即改变了海顿交响曲的发展进程，重新使他将该形式置诸创作生涯之首位。

巴黎交响曲/托斯特交响曲/献给多尼伯爵的交响曲

(1785～1786) / (1787) / (1788～1789)❶

我们将海顿著名的"巴黎交响曲"(Paris Symphonies, 第82～87号)归功于一位显赫的法国贵族:克劳德-弗朗索瓦-玛丽·雷戈里(Claude-Fancois-Marie Rigoley),即多尼(d'Ogny)伯爵(1757～1790),巴黎著名的音乐会组织——"奥林匹克馆音乐会"(Le Concert de la Loge olympique)的赞助人之一。

当然,在奥林匹克馆出现之前很久,海顿的音乐在法国就很流行,早在1764年巴黎就开始印刷他的交响曲与弦乐四重奏了。作曲家本人在一封注明时间为

❶ 本章所用资料,主要取自我本人为"爱乐总谱"第九卷(第82～87号)和第十卷(第88～92号和我们将在随后一章中予以讨论的"交响协奏曲")所作之两篇前言。

1781年5月27日写给他在维也纳的出版商阿尔塔利亚的一封信里说，“神圣音乐会”（Concert spirituel）的指挥约瑟夫·勒格罗（Joseph Le Gros）“写信给我，说起有关我的《圣母悼歌》的最可荣耀之事，（在巴黎）演出数场，场场都获得最热烈的掌声……”。在十八世纪八十年代的整个十年当中，海顿的交响曲在巴黎各类音乐会上演出并获不同程度的成功，数不清的出版社出版发行他们能弄到手的每一部海顿的新交响曲。

因此，年轻的多尼伯爵——他还只有二十多岁——以及奥林匹克馆的乐师们想从欧洲最知名的作曲家之一那里订购六部交响曲，这是很自然的事情。既然多尼对海顿在巴黎的交易起到一种重要作用——正是为了“献给阁下”，作曲家还写了交响曲第90～92号——那么这里谈几句他的生平也就请勿见怪了。1757年9月，多尼出生于第戎，是多尼男爵克劳德-尚·雷戈里（ClaudeJean Rigoley）和伊丽莎白·德阿朗塞（Elisabeth d'Alencé）的次子（从其母亲一方继承到伯爵爵位）。这是一个古老而又受到尊敬的家族，其历史可以追溯到十五世纪。多尼的父亲是军需总管，1785年其子承袭了这一职位；多尼老爹还是“业余爱好者乐团”（奥林匹克馆音乐会的前身）的赞助人，很明显音乐在其家庭生

活中占有一个重要的位置。不久前出了名的《多尼伯爵先生音乐曲目》（Catalogue de la Musique de Monsieur Le Comte d'Ogny，大英博物馆）表明伯爵所拥有的——用该《曲目》发现人巴里·布鲁克（Barry Brook）的话说——“是十八世纪私人收藏的最丰富的曲集之一”[1]。

很可惜，奥林匹克馆音乐会和海顿之间的通信未得保存下来。事情似乎是这样的，多尼伯爵请管弦乐团指挥谢瓦利埃·约瑟夫-布洛涅·德·圣乔治斯（Chevalier Joseph-Boulogne de Saint-Georges）——他本人也是一位多产的作曲家——写信给海顿并敲定细节。乐团答应付给海顿的六部交响曲每部二十五金路易（合五百法郎），“这对海顿来说是一大笔钱，因为到那时为止，他的交响曲还不曾给他带来任何收益”。为得到新交响曲在巴黎的出版权，每部另加五个金路易。

1785 年海顿写好两部交响曲（第 83 和 87 号），可能还有第三部（第 85 号），1786 年又写了三部（第 82、

---

[1] 参见巴里·布鲁克《十八世纪下半叶法国的交响曲》（La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle），巴黎，1962 年。

84、86号)。有五部手稿保存至今，而且看起来全部都曾属于多尼伯爵的音乐图书馆，交响曲第82号手稿扉页上有一处说明，大意是该手稿于“1791年2月10日为刚亡故的多尼伯爵举行拍卖”时售出。伯爵于1790年10月4日去世，留下十万法国古斤银两（livres）的债务。

那个时期巴黎的交响乐团要比奥地利和德国各地方宫廷的乐队大得多，也比海顿本人在埃斯泰哈查的那个小乐队大得多。奥林匹克馆音乐会“汇聚了除教师之外巴黎最精干的业余爱好者”，号称有四十把小提琴和十把低音提琴。乐师们穿着华丽的天蓝色裙衣，上面有精致的花边褶皱，腰间佩有战刀。奥林匹克协会的剧场是一座有数排包厢的大剧院。音乐会由贵族们赞助；当演奏降B大调交响曲（第85号）时，玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）王后芳心大悦——事实上巴黎伊姆鲍出版社首版印刷该作时即冠以《法国王后》（La Reine de France）的副题，该作品遂以此名流传至今。

“巴黎交响曲”的前几场演出似应在1787年的演出季期间。年轻的意大利作曲家凯鲁比尼（Cherubini）其时为乐团的小提琴手，以后他曾描述了这种由巴黎一流的音乐家们参加的首演式上的狂欢。听众和批评家一样

心醉神迷，这几部新交响曲在“神圣音乐会”上演期间，《法兰西信使报》的评论家撰文写道：

> ……人们在（去年）所有的音乐会上演奏海顿先生的交响曲，人们的兴趣与日俱增，因而也更加崇拜这位巨人的作品。他在每一首乐曲中，是那样巧妙地从一个独立的主题出发，异彩纷呈变幻莫测地加以展开。这与那些平庸的作曲家迥然不同，后者总是从一个乐思跳到另一个乐思，不善于以不同的方式表现乐思，或是机械地把不同的效果堆砌在一起，既不连贯，又乏品味。而海顿先生的交响曲总是富有效果，如果音乐厅的音响效果更好些，它们所产生的效果则会更加丰富……

1788年1月，《法兰西信使报》登出巴黎音乐出版商伊姆鲍为大张旗鼓地宣传出售这六部新作品所做的那篇自豪的公告：“这些交响曲，”公告接着说，“气质非凡，结构超群，令人惊叹，必然会被那些有幸聆过的人，甚至那些没听过的人，怀着最为迫切的心情去寻觅。海顿的名字保证了它们那非凡的价值。”

同时，海顿又将这批作品卖给他在维也纳的出版商

阿尔塔利亚和英国的福斯特公司。如同读者现在所意识到的那样，无论如何，交响曲第 82 ~ 87 号的编年表是不正确的。(在编制海顿交响曲的这份表时，第 83 和 87 号的标明时间的手稿何在不得而知)。海顿 1787 年 8 月 2 日写给阿尔塔利亚的信中说："上次我忘了编排这几部交响曲的顺序，顺序应该如下"，并指定了这样的顺序：第 87、85、83、84、86、82 号。伊姆鲍的数码实质上表明海顿寄出的这批作品的顺序，即：第 83、87、85、82、86、84 号。因此，这两种顺序都表明，已知的 1785 年作品（第 83、87 号）应先于已知的 1786 年作品（第 82、84、86 号)，而且假定"第 85 号谱就于 1785 年而不是 1786 年"似乎也有某些道理。

相当明确的是，这几部交响曲中的大部分海顿都是为巴黎的交响乐团——有关乐团规模和鉴赏标准的报导肯定也送到了埃斯泰哈查——和心目中的法国听众写的。第 85 号第二乐章以一首古老的法国民歌"文雅的少女利塞特"（La gentille et jeune Lisette）为基础，而非"就事入乐"，把第 82 号中庄重的小步舞曲看作是对大革命前巴黎的风雅的一种颂词：人们会感觉到，这确是一首法国小步舞曲。

"巴黎交响曲"是融睿智、优雅与温馨于一炉的非

凡之作。它所包容的情感在海顿自“狂飙运动”时期以来创作的交响曲中是最丰富的；我们从第 86 号第二乐章中奇妙而柔和的随想曲跨越到第 82 号第一乐章大胆的、以定音鼓为主的冷峻为激亢。海顿的学生们一定会极其关注这些总谱中的木管乐器——或许是对法国交响乐团的一份贡献，不是吗？——在第 84 号第二乐章终乐章中那一长段管乐独奏中木管乐器被看作是最引人注目的，而且在第 83 号的慢乐章中也同样优美动听，其中有几个片段（参照第 64 小节及其后）几乎令人激动得难以自持。

从形式上看，海顿的“巴黎交响曲”显示了作曲家处于最开阔、最富创造力的时期。我们可以指出两大创新：第 86 号的小步舞曲之中三段体划分法清楚地采用了奏鸣曲式形式上和心理上的属性（因此第 1 ~ 12 小节可视为呈示部，第 13 ~ 38 小节为运用了第 1 小节及其后的装饰音符音形的发展部，第 39 ~ 50 小节为再现部以及第 51 ~ 62 小节为尾声）。其次，第 85 号终乐章中奏鸣曲和回旋曲两种形式的巧妙结合——这种“回旋奏鸣曲”（sonata rondo）是海顿风格的一大独特发明（我们在联系到交响曲第 77 号第四乐章时曾经提及此），这一发明使海顿对发展部的日益增长的关注在回旋曲形式

极为有限的框架之内获得成果。诚心而言，这些“巴黎交响曲”乃是“一种非同凡响的手笔”。

1788年9月22日，海顿写信给他的维也纳出版商阿尔塔利亚说：

> 先生及我的很亲爱的朋友：
>
> 几天前我听说，您，我亲爱的先生，据推测已从托斯特先生处购得我最近的六首弦乐四重奏和两部新交响曲。因此出于多种原因，我想知道此事究否属实，我想请您在下一个邮政日（*post-day*）让我了解此事。敬上（下略）。

有了这封信，这一神秘的托斯特事件的传闻即已真相大白，至少在就保存至今的有关文献的范围内而言是如此。约翰·托斯特（Johann Tost）是埃斯泰哈齐乐队的一名小提琴手，大约在此时他决定去巴黎碰运气。他随身带走了好几部海顿的最新作品，包括弦乐四重奏Op.54和55，以及交响曲第88和89号。很明显托斯特在这几部作品上具有出版权，海顿在其现存的信件中从未怀疑过这些权力；但作曲家显然没有收到过托斯特允诺给他的钱，因此急于想知道托斯特是

否已经出售了这些交响曲。稍后不久，1789 年 4 月 5 日，海顿写信给法国出版商尚-乔治斯·西伯（Jean-Georges Sieber）说，据推测他（海顿如是说）已从托斯特处购得六首钢琴奏鸣曲和四部（！）交响曲。“托斯特先生对这六首钢琴奏鸣曲根本无版权并且因而欺骗了您，”海顿写道，还补上一句说，托斯特“尚欠我三百盾”。“此时我想请您，”海顿接着说，“坦白地告诉我，托斯特先生在巴黎境况如何，以何种方式行事，他在那里有‘恋情’吗？他把那六首弦乐四重奏卖给你了吗？价格又如何？”

事实上西伯确实购买了这两部新交响曲（第 88 和第 89 号），但托斯特似乎也卖给了他——当作海顿的作品——由阿德尔伯特·吉罗厄茨（Adallert Gyrowetz）谱写的《G 大调交响曲》，西伯以海顿的名义出版了该作，可害苦了可怜的吉罗厄茨。因为不久后在吉罗厄茨到达巴黎时，无人肯相信该交响曲实际上是出自他的笔下。

托斯特虽然明显不道德，似乎倒也是一个精明的绅士，因为我们发现 1789 年 7 月 5 日海顿写信给阿尔塔利亚说：

> 此刻我想知道一件事的真相，那就是，不久前你宣布的两部新交响曲系得自何人之手——你是否从托斯特先生处购得抑或你买进巴黎的西伯先生的已制成版。如果你是从托斯特先生处购得，我请求你立刻提供给我一份写明保证是事实的旁证材料，因为有人对我说托斯特先生佯称我将两部交响曲出售给你从而让他蒙受很大损失。

阿尔塔利亚、西伯、托斯特与海顿之间的关系在1789年夏天看起来无论怎样错综复杂，托斯特“事件”的结局似乎还是好的，因为约翰·托斯特此后不久回到维也纳，在那里他娶了埃斯泰哈齐亲王的管家。此时已成富豪的托斯特继续请求得到海顿的作品，1790年所写的六首弦乐四重奏 Op.64 就是题献给他的。莫扎特也为托斯特写了很多弦乐四重奏，此时托斯特已不再是一名职业小提琴手，而是一名批发商人了。德国作曲家施波尔（Spohr）的自传中谈及约翰·托斯特的一章颇为新奇和引人入胜。

无论如何我们得将交响曲第88和89号的诞生归功于这个虽然不大光明磊落却很有趣的人物。G大调第88号理当是海顿全部作品中最著名、最受人喜爱的作

品之一：由于其弦乐三重奏的古怪的苏格兰风笛般的效果，在英国它以“字母 V”（Letter V）一名广为人知，在德国则以“用风笛吹奏”（mit dem Dudelsack）之名著称。《音乐汇报》（1789 年 12 月 5 日）日后撰文提及海顿在其交响曲的慢乐章中使用小号和鼓上的独创性——“如今，”报纸写道，“已成家常便饭。”德国作曲家勃拉姆斯谈及这一慢乐章时说：“我希望我的第九部交响曲听起来也像这样。”终乐章是海顿所谱写的构思最复杂、也是音响最辉煌的乐章之一：这首回旋奏鸣曲是献给“对理智与美二者之结合情有独钟的维也纳人”的一首完美的颂歌。请注意，在发展部中，像回旋曲一样回到主调之后，海顿如何突然进入一个“*ff*”（很强）的卡农，它在高、低音弦乐器之间一小节一小节地进行下去，观众听得如醉如痴。这无疑是维也纳古典交响曲伟大的对位法上的“tours de force”（了不起的壮举）之一例。

被编排于热情有力的第 88 号一侧的交响曲第 89 号，初看起来似乎是一个相当苍白的伙伴。第 89 号克制、冷静形式结构完美无瑕，十分像是那个时代仪态完美的德国陶瓷娃娃。有人常说海顿打开了十八世纪的沙龙之门，放进了新鲜的空气；总地说来这无疑是确实

的，但对于第 89 号而言他又暂时地关上了那扇门。慢乐章和终乐章借鉴仿效于一年前为那不勒斯王创作的协奏曲第 5 号。海顿保留了或多或少未加改动的慢乐章，但他以 f 小调高度交响式的部分对终乐章作了扩展，其十分强烈的弱拍重音（off-beat *fz*）为一个洛可可式（rococo）乐章增添了力量和管弦乐色彩。

海顿的众多国外知音者之一是欧廷根-华勒斯坦亲王克拉夫特-恩斯特（Krafft-Ernst），他在德国南部华勒斯坦他的漂亮城堡中保留着一支有名的管弦乐团。1788 年 2 月 3 日，海顿写信给亲王在维也纳的代理人，感谢亲王加给他的全部溢美之词，但为自己没有时间谱写亲王想得到的三部新交响曲而致歉。然而，亲王的代理人继续催促海顿写这三部作品，不久情况发生了变化，使得亲王终于还是能够得到了这些作品。

这一变化来自巴黎。受到“巴黎交响曲”极大成功的鼓舞，多尼伯爵催促海顿再为巴黎谱写三部新交响曲，始终是一个精明生意人的海顿，遂决定满足克拉夫特-恩斯特亲王和多尼伯爵双方。1788 年他写下两部（第 90 和 91 号），1789 年又写了一部（第 92 号），第 91 和 92 号以个人名义题献给了多尼伯爵先生。海顿将总谱寄往巴黎，公爵接着在这里将这部分制成版（“奥林匹

克馆保留曲目”)，于是海顿手头便没有了亲笔原稿；因此他出于不得已用管弦乐分谱应付克拉夫特-恩斯特亲王，1789 年 10 月中旬邮寄给亲王在维也纳的代理人。由于未收到亲笔总谱，亲王似乎颇有微词，海顿在一封给代理人的信里解释说，他的视力不佳，总谱几至无法辨认。他还附寄了一页样张以证实自己的话。亲王还发现他不是这三部作品的惟一拥有者，坚持说冯·基斯(von Kees)先生（海顿在维也纳的一位朋友和赞助人）也有抄本——这点倒是确实的，因为基斯拥有的抄本现仍保存在雷根斯堡市特恩及塔克西斯图书馆内。然而，那位代理人相信海顿的清白，似乎说服亲王相信了海顿的行为系出于好意。亲王显然也是一位大度的人，请他的代理人写信给“Haiden”(“海顿”的正确拼法应为“Haydn”——译注）并再订购三部新交响曲，还出资邀请他去华勒斯坦指挥这些作品的演出。为使这项提议更具吸引力，他还送给海顿一个价值相当于三十四杜卡特(古欧洲所用之金币或银币名——译者注)的金鼻烟盒，另加五十杜卡特现金。代理人 1790 年 2 月 9 日写信给亲王说：“……我给他写了信，请他给我指定一个人，以便托此人将这个金质鼻烟盒和五十杜卡特现金转交给海顿……，并建议他去华勒斯坦，费用由殿下您支付，

您希望亲自与他会晤……"

世事难料，海顿后来果真拜访了华勒斯坦；因为尼古劳斯·埃斯泰哈齐亲王是年（1790）去世之后，约翰·彼得·萨洛蒙（Johann Peter Salomon）来维也纳并把海顿带往伦敦，两人旅途经过欧廷根-华勒斯坦宫廷。1790年12月中是没有多少时间作长期访问的，但是欧廷根-华勒斯坦档案内一份当时的资料记载，海顿允诺返回奥地利途中再经此地。我们不知道海顿是否有时间旧地重游，但我们确实知道他将第一套"萨洛蒙交响曲"中的四部（第93、96～98号）以手抄本形式送给了这位亲王，这些手抄本现仍妥善保存着。

第90～92号三部交响曲是伦敦之旅以前所写的最后几部这一类型的交响曲。其中以第92号（其名曰"牛津"〔Oxford〕，1791年7月于谢尔顿尼安剧院海顿接受荣誉音乐博士学位时当场指挥了该曲的演奏，故而得名）为最佳。此曲似乎给直到此时海顿所作的大量交响曲作了总结，并提高到白璧无瑕的佳境；这是漫长而多产的一生中处于巅峰时期的作品，其"无比精巧的引子和诗一般的慢乐章"向我们展示的海顿的真实特点，比这一时期他的全部函件所展示的要全面得多，该作品与部分"巴黎"作品及第88号相辉映，是那个时代堪与

莫扎特最后几部交响曲平起平坐的少数几部交响乐力作之一。第 90 号以其一些有趣的形式细节而与众不同，比如说将开始的慢引子直接与聚随其后的“很快的快板”相连接的设计。小步舞曲如同第 82 号的那支一样，似乎具有一种分外庄严的、法国式的风格。第 82 和 90 号两部都是 C 大调“小号”交响曲，几乎是这类作品的一个漫长而具特色的系列的结束，这一系列将以其同类中之最杰出者——第 97 号（写于伦敦）——作为总结。第 90 号中所表达的对宫廷内浅薄相的隐隐的暗示在第 91 号中已不复再现，尽管各慢速段落并未达到如第 92 号那样的天国般圣洁的程度，但第 91 号仍是一部同样引人入胜的作品。在第 90 和 92 号的总谱完成以后，海顿似乎还想把小号和鼓的声部加进这两部作品中。第 92 号的手稿，直到 1956 年才偶然被发现。此前作为遗赠，它一直深藏于巴黎国立图书馆内。

海顿平静刻板的生活此时突然大为改观。随着埃斯泰哈齐 1790 年去世，海顿恢复了旅行的自由，尽管在他的新亲王安东的手下，他保留了“乐长”的正式头衔和一笔可观的年金；但是安东却解散了管弦乐团，海顿因而也就没有理由滞留在埃斯泰哈查了。他立即动身去维也纳。不久便来了一项恭敬有加的提议，请他去拜访

那不勒斯王，并且还有一项提议来自仰慕作曲家大名却一直无缘一晤的格拉萨尔科维克斯（Grassalkovics）亲王。尼古劳斯亲王逝世的消息传到科隆之时，约翰·彼得·萨洛蒙恰好来欧陆为其下一个伦敦音乐会演季寻觅歌唱演员。萨洛蒙是出生于德国的小提琴家，此前他去了伦敦，成了一名领导风尚潮流的音乐会经纪人。他立即前往维也纳，一天早晨他以一句名言叩开了海顿的房间："我是伦敦的萨洛蒙，我是来把你带到英国去的；明天我们就签个'协议'。"这一双关语（"协议"（accord）一词又有"和弦"之意——译注）似乎使海顿甚为开心。萨洛蒙还打算延请莫扎特，后者对他的年长朋友说："你会在伦敦经营得怎样？你甚至连英语都不会说。""噢，"海顿说，"我的语言通行全世界。"两位老友挥泪话别，一种对未来的不祥预感突然涌上莫扎特的心头，他不禁喊道："我们再也不会见面了。"海顿和萨洛蒙 12 月中旬动身去伦敦，1791 年元旦之后的那天他们抵达了目的地。

萨洛蒙交响曲

（伦敦，1791～1795）[1]

1791年1月8日，海顿从伦敦写信给他的朋友玛丽安娜·冯·根钦格（Marianna von Genzinger）说：

（在疲累的旅途之后）我又恢复了健康与活力，忙于观察其大无比的伦敦市，这里形形色色的美和光怪陆离的景色常让我万分惊诧。我立即支付了几个必要的传话费用，例如那不勒斯大使和我国（奥地利）的大使；两位大使都在两天之内给我回了话，四天前我与前者共进了午餐——请注意其时已是晚上六时，这里的习惯就是如此。

我的到来在整个城市引起了极大的轰动，接连三天各家报纸大量刊登有关我的消息。人人都想认

[1] 萨洛蒙交响曲（或称“伦敦交响曲”）共十二部，编号为第93～104号。——译注

识我。至此为止我不得不在外面吃了六餐饭，倘若我愿意，我可以每天外出就餐，但第一，我必须考虑自己的健康，第二还有我的工作。除贵族外，下午两点以前我概不接待来访者，到四时我就与萨洛蒙先生在家用餐……任何东西都是出奇地贵……我希望我能飞回维也纳过一段时间，获得工作所必需的足够的宁静，因为街上的老百姓叫卖货物的吵闹实在不堪忍受。而此时我正在创作交响曲……

萨洛蒙的系列音乐会1791年3月11日于汉诺威广场音乐厅揭幕。海顿的新交响曲是D大调第96号——萨洛蒙交响曲的编年表也需要修正——该曲安排在下半场的开始，这样宾客中即使有一部分人因种种原因迟到了，也能够有时间定下心来，将注意力集中到新曲目上。一份当年的日记记述了上演第一天夜晚的盛况：

今天按照一种新的方案排列了管弦乐团。钢琴（海顿即以此种乐器为指挥）位于中央，两端最远处各有低音提琴，两侧紧挨着的有两把大提琴，接下来是两把中提琴和两把小提琴，钢琴的空余位置上有一座高台，上有一张讲台，供萨洛蒙和他的协

> 奏部使用。高台背后逐渐向两侧的一个点下倾的地方，安放所有这些乐器的加倍，按照一支完备的管弦乐团所需之数目配置。再往后高高隆起的地方有鼓，两侧有小号……巴松管、双簧管、单簧管、长笛等等，其数目依所奏交响曲的需要而异……令人翘首企盼的时刻终于来临，萨洛蒙一边说了声“请注意”，一边鞠了一躬，听众们齐身站起并一直站到整个第一乐章结束……萨洛蒙万分振奋，热情达于极点而不能自已……

报纸也同样狂热不已。《日记》（Diary）中写道：“听众们如此欣喜若狂，以至于第二乐章出于全体一致的愿望再演奏了一次，第三乐章也同样被热切地要求重奏一次，但作曲家的谦逊之情太强烈了，无论如何不能接受再一次重复。”

有关世纪末伦敦音乐生活的各种事情，都颇使海顿着迷。试举一例，直接为付费听众创作音乐在他是第一次，因此，是听众的鼓掌喝彩或是喝倒彩——而不是埃斯泰哈齐亲王一人的赞赏与否——来决定一部既定作品的成败；另外还有一个庞大的舆论界，每天刊载音乐评论的文章及意见，这也是欧洲大陆上直至此时还没有的

事物。管弦乐团是约四十人的强大阵容，差不多有海顿在埃斯泰哈查的乐队的两倍，很明显，萨洛蒙是比埃斯泰哈查乐队长路易吉·托马西尼更伟大的乐师。如我们在《日记》的记述中所看到的那样，在每一个别乐章结束后由听众的掌声表达其赞赏与否也是一个惯例：这一点导致了海顿以“强”和弦结束慢乐章，而这里常常是人们期待一种轻柔结尾的地方，例如在交响曲第 97 号第二乐章。起初他以强和弦结束交响曲第 101 号第二乐章，但随后他删除了它并代之以我们今天所知道的那种轻柔结尾。

除去和萨洛蒙所订契约之收入外，海顿不久就开始挣得的大把钞票以及演出的激奋，很快促使他决定再待一个演出季。冬尽春来，初夏又至，萨洛蒙音乐会更加成功。海顿已推出其大量最新音乐，如 Op.64 的几首弦乐四重奏、交响曲第 90 和 92 号，及为那不勒斯国王而作的《夜曲》（Notturni），都已不止在英国为人所知了，除所有这些新作品之外，他也只能创作两部新交响曲（第 96 和 95 号〔写作顺序如此〕）供第一个演出季所用了。第 96 号以“奇迹”（Miracle）一名为人所知，因为据说在第一次演出时一盏笨重的枝形吊灯坠落下来，出于奇迹居然没伤着一个人。但事实上据当时的报纸告诉

我们，这盏枝形吊灯是在1795年交响曲第102号演出时坠落的。

然而，第96号却是练达、睿智、优美的管弦乐配器和魅力的一个奇迹，第二乐章——当小号和定音鼓进入小调段落时，它们给整个乐章增添了一种戏剧性的效果——炫耀了伦敦管乐演奏家们的卓越技艺，并且包括一个特别优美的华彩乐段——宛如该乐章出自一首协奏曲——在其他乐器之外特别使用了两把独奏小提琴，透过全部乐器丰富的织体编织起一种轻柔流动的图案。小步舞曲以差不多是行进般的庄严气势而成为一个激奋人心的乐章，而三声中段却是一支使用独奏双簧管与弦乐的奥地利圆舞曲——无疑伦敦听众在首场演出中就想让它再奏一次。该交响曲的头尾是两个优雅的乐章：第一乐章有一段庄重的慢引子，紧接着是一段闪烁光辉的快板，而海顿想使之以“很弱（*pp*）并且尽可能快”来演奏的终乐章，却是一支活泼明朗的回旋曲，带有各式的变化（小调的强烈的段落，单独使用管乐队〔包括柔和的小号和鼓〕的段落）。毋庸置疑，伦敦的沉重氛围在这种愉悦、光明和精美四溢的音乐内蕴中得到了宣泄。然而在其相对平静的片刻中，第96号还是带有1788年间创作的交响曲（尤其是第92号《牛津交响曲》）的某

种抒情的、亲切的性格特征。

第95号是“伦敦交响曲”中惟独没有慢引子的一部：它一开始就有一种令人回想起二十年之前的狂飙运动时期的齐奏（unison）音型。它还是惟一一部以小调写成的伦敦时期创作的交响曲。在一个强有力的统一的开头乐章之后，行板乐章，“主题与变奏”在关系大调（降E大调）上，似乎是片刻的宁静。但是，小步舞曲却是一个极其鲜明的乐章，使用与第一乐章有别的但具有同样戏剧性效果的休止符；三声中段是供独奏大提琴炫技的作品。终乐章是后期交响曲中最大的赋格乐章；但这不是严格的赋格，正如莫扎特的《朱庇特交响曲》一样，这是赋格和奏鸣曲的结合，因而在海顿的作品中，赋格要完成某种发展部的心理特质的任务，其中赋格的主题也就是主要曲调。它是一种才气横溢和高度成功的终乐章；尽管小步舞曲处于主音小调，但终乐章是C大调，它给予海顿最后一部小调交响曲画了一个积极乐观、充满信心的总结。

在英国，海顿广交朋友，他利用夏季去乡间庄园拜访他们。但在度假之前，他荣膺了英国授予他的最高学术头衔——牛津大学荣誉音乐博士。1791年7月初举行的仪式上，海顿在谢尔顿尼安指挥了他的第92号交

响曲，以后被人称为《牛津交响曲》。“身着长袍我自觉挺可笑的，”海顿这样评论说，但他倒的确为他的学位而自豪。

8月，他“在一艘东印度公司的商船上与六门加农炮”共进午餐，“对我的服务真是极其殷勤周到……就在这个月里，我陪伴弗雷泽（Fraser）先生（出席一次船舶晚会）并观览了从西敏桥到里奇蒙的泰晤士河风光，我们在一座小岛上用了晚餐。我们一行二十四人，外加一支管乐队。”是月，海顿对哈德福夏郡的朋友们进行一次长时间的访问。此后他写信给玛丽安娜·冯·根钦格说：“近两个月里我一直住在乡下，身处优雅宜人的景致之中，与一位银行家全家人在一起，气氛正如同你们根钦格一家人一样，在这里我犹如身居一所修道院一样心境恬淡……我勤奋工作，而在清晨我带着我的英语文法书独自一人在林间漫步时，我就想到造物主、我的家庭和此刻不在我身边的所有朋友们——而在朋友们当中你们又是我所最珍视的……啊，我亲爱的仁慈的女士！这一份自由真的是何其甜蜜啊！我有一位善良的亲王，但有时我不得不依靠一些卑劣的人。过去我常常渴望获得解脱，而此刻我已在某种程度上得到了它……”当然，在哈德福夏郡海顿写下了交响曲第93和94号的

大部分。

秋天，海顿受到约克公爵在其乡间庄园内的款待。威尔斯亲王——以后成为英王乔治四世（海顿称之为“上帝的世界上最帅气的男子”）——也到了场，并成了海顿的朋友和保护人。接下来的一个演出季当中海顿常常在卡尔顿王宫指挥音乐夜场演出。12 月 20 日之前海顿已获悉莫扎特于 12 月 5 日逝世的噩耗。“有好一阵子我无法克制自己，”他写信给维也纳银行家普赫伯格时这样说，后者在莫扎特的最后几年曾给予可能的经济支援。他还写信给另一位朋友说：“在接下来的一百年当中，后世将再不会见到像莫扎特这样的天才了。”

同时，萨洛蒙在“职业音乐会协会”的竞争对手们不会一直无视海顿在伦敦的非凡成功的。于是他们抓住了其时尚在斯特拉斯堡的海顿的一位声名远扬且爱赶时髦的学生伊格纳兹·普莱埃尔（Ignaz Pleyel），聘请他为他们的“常任作曲家”。“职业音乐会协会”在报纸上挑起了一场舌战，可是，普莱埃尔刚到，海顿便立即拥抱他，并领头为他这位学生有才智但尚嫌肤浅的作品鼓掌；很显然对音乐家们来说，普莱埃尔与海顿并不在同一个层次上。

1792 年的演出季中海顿的第一部新交响曲是第 93

号，该曲1792年2月17日于汉诺威广场演出。与上一演出季的那些作品相比较，这次是更加激动人心的成功。至此一直无视海顿之于英格兰的存在的《泰晤士报》再也按捺不住了：

> 一部新的“*Overture*”（这是当时交响曲在英语中的专用词汇）出自无人可与比肩的海顿的笔下，在这株伟岸的音乐之树（萨洛蒙的音乐会保留曲目）上形成一大重要分枝。如此精巧的结构包含在每一乐章之中，以极大的热忱激励着全体演奏者和听众。新奇的思想，令人快意的变幻莫测，与海顿全部的崇高和惯有的伟大相结合的幻想，给每一位在场人的灵魂和感官以新的重大影响。批评家的眼睛由于额外的光彩而突然一亮——这正是伟大的画家想要捕捉的瞬间——这种神态一般不会在人的脸上表现出来，除非在像这样的难得而伟大的场合……

在这样的一场音乐会之后的那个早晨走上街去买上几份报纸，准是一种难以想见的体验，报上的每一篇文章也一定是通篇赞誉之辞。事实上，海顿的生活也在以

令人头晕目眩的步伐行进。他已爱上了一位德国作曲家的英籍遗孀，丽贝卡·施洛特（Rebecca Schroeter）——我们有她给海顿的情书为证——她想必是与心胸褊狭的海顿夫人大相径庭的人物，与浅薄的意大利籍女教师卢吉娅·坡尔泽利（Luigia Polzelli）也颇多异趣，海顿在离家忙碌于埃斯泰哈查的那些个夜晚也曾与之有染。在伦敦海顿炙手可热，家庭主妇竞相邀请这位谦恭而睿智的作曲家用餐。“这是我一生中最最幸福的时刻，”此后海顿如是说。

交响曲第98号首演于3月2日萨洛蒙音乐会的第三场。海顿用大键琴或钢琴（在该音乐会上他究竟用了何种乐器我们无从判定，可能是后者）弹奏了一支短小的“令人神往的光彩辉煌的乐段”，头尾两个乐章都曾演奏两遍。在3月9日的第四场音乐会上，海顿先是指挥了他著名的《交响协奏曲》(Sinfonia concertante)——手稿上只用了双重标题的后一部分——此曲用了小提琴、大提琴、双簧管、巴松管与管弦乐团，当其时（我们从《先驱早报》上读到）“萨洛蒙这次格外努力地给其友海顿的音乐以公正的评价”。3月23日的第六场音乐会上，交响曲第94号首场亮相就大获成功。不久它即以《惊愕交响曲》一名为人所知，盖因其响亮的和弦打断

了行板的轻柔的开始。该演出季最后一部新交响曲为 C 大调第 97 号。

第 93 号以其嘹亮的号角齐鸣的大胆的开始而成为极“富英格兰风格”的交响曲。头尾乐章席卷般全奏(tutti) 展示的一往无前的活力和欢乐，是旅居英国时写的作品所特有的。海顿认为初版的终乐章太薄弱，但这些弱点究竟如何我们永远不会知道，因为只有最终的作品流传至今。第 93 号的慢乐章是精心锤炼的“主题与变奏”，我们可以从中极为清楚地看到挑剔的伦敦口味带来的益处。早期作品中的那些最为成功的慢乐章在感觉上是宁静而热情的，通常用的是诸如第 86 号第二乐章和第 92 号第二乐章那样的柔板，而不是行板或小快板。在这两部较早时的交响曲尤其是第 92 号中，小调段落显示海顿很快便察知，一个戏剧性的小调段落对形成对比是必要的，尤其是当主题素材颇为抒情之时。这种新型戏剧性动力在第 93 号(“伦敦交响曲”的第一部)的慢乐章、第 96 号，及第 93 号的第二乐章中反复出现。同样有特色的是，小号和鼓现在出现在多数慢乐章中；第 98 号是在柔板中没用小号和鼓的最后一部作品。在第 93 号第二乐章中，海顿又重新运用“独奏 - 全奏”原则，该乐章以弦乐四重奏中的一段独奏揭示主题作为

开始。小调的第一段落似乎特别沉重、特别意味深长，主题的附点节奏在其厚度上具有亨德尔式风格；此时海顿已在很大程度上认识到亨德尔的作品并且深为折服（在亨德尔神剧《弥赛亚》〔Messiah〕中的〈哈利路亚合唱〉演出时“我像个孩子似的哭了”，海顿说）。海顿的天性不乏幽默感，此处，紧接在长笛和小提琴之间一种格外轻妙的交换之后，在标记为“*ff*”（很强）的低音C的一支滑稽的巴松管独奏中这种幽默感腾跃而出，奔涌向前。

在第94号《惊愕交响曲》中，我们明白地看见使得“伦敦交响曲”如此成功的两大相对特质：大师级的形式处理和与极为精巧的音乐语言相结合的管弦乐配器。写一个像第94号第二乐章中那样的简单旋律，并使之听上去“semplice”（简朴单纯地，海顿自己的标记）的复杂旋律是极其困难的：主题及其处理表明，这一类的纯朴需出自天才之手。伦敦的听众在首演式之后立即便领会了海顿的意图，《先驱早报》的评论家这样写道：“主题……惊人地单纯，但却向着广袤无边的复杂延伸。”供鉴赏的要素在终乐章中极为精彩得以展现：终乐章是一首回旋奏鸣曲，它以近乎狂热似的竞争步伐通过一个接一个的调性——才智横溢，令人振奋，一种

坚韧毫不松懈的“moto perpetuo”（无穷动），其小提琴的谱写生动地表明了他的弦乐乐段必然具有的令人叹为观止的技巧。

至于《降 B 大调交响协奏曲》的起源问题，“由于普莱埃尔的‘交响协奏曲’的大流行，所以萨洛蒙力劝海顿从事这方面的创作”一说似无多少疑窦。“职业音乐会协会”在其演出的第三个夜晚（1792 年 2 月 27 日）推出了普莱埃尔所作并很受出版界欢迎的一部新《交响协奏曲》(“关于……这部《交响协奏曲》必将获得的充分赞誉，我们可以这样说，就连海顿也会不无荣耀地承认其学生的这些作品的”)。海顿的《交响协奏曲》为四个独奏声部的每一部都谱写了十分丰富的旋律，其友好而快乐的精神，就连在田园风格的慢乐章中，也没有受到更深刻的情感流的冲击。这段音乐的一大特色在这段较晚时期中是独特的。在终乐章中，海顿又回到了三十一年前谱写的交响曲第 7 号《中午》的一种有效的管弦乐手法上：歌剧式宣叙调的使用，其中独奏小提琴取代了戏剧女高音的位置。但是在第 7 号那里，这是一段严肃的意象音乐作品；而在这首《交响协奏曲》中，宣叙调被用作对于终乐章嬉戏主题的一个喜剧式的、滑稽地模仿英雄风格的引子。

第97和98号交响曲堪称前六部“萨洛蒙交响曲”中的精品。第97号是篇幅浩大而又意趣横生的C大调“小号”交响曲系列中的最后一部；只是“小号”的含意已经失去了它过去的部分含意，按照它过去的含意，海顿现在所作的每一部交响曲均有小号和鼓。第97号给我们在本书中业已提及一定数目的这种C大调类型作品，作了精彩的总结。第一乐章雷鸣般地奏响了不断反复的具有一种凶神恶煞般驱动力的C音与G音，我们渐渐会不由自主地将这种驱动力主要与贝多芬相联系起来，具有烈焰般的管弦乐色彩和震撼人心之力的定音鼓独奏的光彩的小步舞曲，以及终乐章中的卓绝技巧——所有这一切反映了海顿第一次旅居英格兰的荣耀。融熔了智慧与优雅的慢乐章尤为成功。在该乐章中，人们会见到一些诸如“sul ponticello”（靠近提琴琴马演奏）这类启发技巧的指示，这表明此时海顿已不得不将先前他只需与演奏者们口头交流的东西写在谱纸上了。在这个小步舞曲的三声中段中，他在小提琴声部最后一节的上方写下的一条指示说，一把独奏小提琴应与全奏小提琴同时、但提高一个八度演奏：他在此处标明“Salomon Solo ma piano”（萨洛蒙式的柔美独奏）。这条指示可称“萨洛蒙交响曲”特色之范例：由称心如意的

环境激发起来的灵感。

海顿在交响曲第98号，于降B大调中运用了小号和定音鼓（如同前文提及他在《交响协奏曲》中之所为）：就我们所可论述的范围而言，一位作曲家在该调性中运用小号和定音鼓，这在交响曲历史上首次，可能在全部历史上亦属首例。（例如，莫扎特就从未用过。）可能这是一种英国式的特性，或是海顿本人独创的主意；其后海顿又将这种方式带到维也纳，在神剧《创世纪》和《四季》中，在最后六部弥撒曲的四部中，写下了很多有着小号和定音鼓的降B大调的圣咏合唱乐章。同样作为海顿的一大典型特色的是，他为该调性发明了一套定音鼓的现代记谱符号：海顿不写成“C-G”（这是作为移调乐器来记谱，如莫扎特和其他很多作曲家之所为）；而是（在降B大调的情况下）以一个降记号，即在正确的音高上记谱，其余的降记号——例如降E——在定音鼓仅演奏降B大调和F大调时则是多余的。我们提及这种十分技术性的细节，只是为了显示海顿始终领先于时代，他是一位音乐家的音乐家，总是考虑到如何使演奏家演奏得更加轻快自如些。创作“使演奏家或歌唱家不克服极大困难便无法演奏或演唱的音乐”的想法，如贝多芬之将所为那样，对于海顿来说则

似乎是难以想像的不智之举，事实上对莫扎特也是一样。在 1792 年的伦敦，这位作曲家与演奏家们、听众们和批评家们之间关系之密切是以后再不曾达到的，这样，我们便看到了这一奇特的矛盾现象：当海顿的音乐表现得那么高瞻远瞩和“现代”的时候，聪明的听众与作曲家之间并没有精神鸿沟，而这现象差不多是最后一次了。现在，这种鸿沟已扩展到几乎无以逆转的宽度：贝尔格（Berg）的《伍采克》（Wozzeck）写成后等了四十年才成为歌剧保留剧目，而英国柯芬园皇家歌剧院把勋伯格（Schoenberg）的《摩西与亚伦》（Moses and Aaron）搬上舞台时，剧作已写好了三十年。

第 98 号中不仅出现“萨洛蒙式的独奏”：如前所说终乐章中还有“海顿式的独奏”（不“柔美地”〔ma piano〕……）。尽管这只是一个奏鸣曲乐章，但海顿却绝不更多地利用他娴熟掌握的变奏技巧，以使主题连续出现。直至最末，主题才在标记有“più moderato”（更有节制地）的一个尾声中出现，但弦乐器此时可以演奏十六分音符，不久听起来就好像该段落事实上速度快于先前的音乐。再一次返回主题，在此基础上海顿又为他自己在手稿中写下一连串的钢琴分解琶音，它们为这个溢

光流彩乐章的末尾，提供一片银铃般的背景。那个三月之夜在汉诺威广场演奏厅里欢呼不已的观众要求该曲再重演一遍，也是不足为奇的。

第 98 号的第一乐章以“柔板”作为开始，该柔板包含了处于主音小调和一半速度的“快板”主要主题。该乐章在第一套“萨洛蒙交响曲”（第 93 ~ 98 号）中堪称最忧郁的，其发展部猛地冲入第一主题的宏伟庄严的对位式拓展之中，而第一主题则更为激动及半音化，如同它掘进了更辽远的调性区域。英国钢琴家、作曲家唐纳德·托维（Donald Tovey）爵士认为，以明显受到《神佑我王》（God save the King）所启示的一段旋律为基础的第二乐章，乃是海顿对莫扎特之死的悼亡曲，而实际上晚年莫扎特的凄怆含意，在这种神奇而凛冽的音乐中却从来也没有远离过一步。第 98 号在精神上是与第二套“萨洛蒙交响曲”（第 99 ~ 104 号）相通的：它包含了光明与黑暗的极有分寸的结合，和艺术杰作通常所具有的各种情感的大交融，远胜于其姊妹篇中之任何一部。

1792 年 4 月 12 日《大众广告》刊出以下启事“海顿找到了本地的‘美味佳肴’，它按照他个人的伟大口味准备得如此充分，以致他宣布有意在生命终结时食用

‘古英格兰的烤牛排’。” 毫无疑问，海顿正严肃地盘算着把自己对奥地利的忠诚移向英格兰。他从已故的尼古劳斯·埃斯泰哈齐亲王处获得一笔慷慨的年金，而安东亲王却不需要他的服务了；撇下妻子在家中明显是愉悦大于苦恼；在他滞留英国的两年当中，他已挣到了12,000盾，或者说相当于他在埃斯泰哈查的十二年的薪俸。事实上，有着百千诱惑力让他在一个热爱他、尊重他，并极愿让他或许变得更富有、更出名的国家永久定居。明显的是，海顿打算回到维也纳，处理好个人事务，再永久地迁居伦敦。

海顿确实再次回到英国，但尽管国王和王后给他提供在温莎堡的住宿，他还是没有长久居留。与法国的战争可能与海顿返回奥地利的决定有着某种联系；可能他感到在如此持续不断的紧张与压力下生活，自己已经力不从心——毕竟他已属花甲之年了；还有一种可能，就是在海顿 1794 年 1 月离开维也纳数日后安东亲王的逝世以及尼古劳斯亲王二世的爵位继承，后者想重建乐队并让海顿担任指挥，据说这是一个决定性的因素。

再访英国期间，海顿带去了他的侍从兼誊抄员约翰·埃尔斯勒（Johann Elssler），后者以其清晰流畅的字体抄出全部管弦乐分谱（上次访问期间海顿曾发现在英

国“严重缺乏好的誊抄员”)。抵达伦敦时，他还随身带去了已完成的第 99 号的总谱和第 100 和 101 号的部分总谱。第 99 号于 2 月 10 日（亦即他到达伦敦仅五天之后）举行首次演出。这时管弦乐团又有扩充，加进了单簧管，在海顿的交响曲中直到第 99 号才第一次使用该乐器（除第 102 号外，以后的作品均有用这种乐器)。下一部作品是最后六部交响曲中的第 101 号“时钟”(Clock)，除去第 100 和 101 号应予颠倒之外，其余四部在编年表中的位置都是正确的，海顿于 3 月 3 日指挥了第 101 号的首场演出。《预言家报》在谈到第 101 号时写道:“行家承认（此）乃其最佳作。”第三部作品是第 100号(“军队”〔Military〕)，1794 年 3 月 31 日于汉诺威广场首演，这是海顿有生以来的最大成功。

> 又一部海顿的新交响曲(《纪年早报》在第二场演出后写道)，已经演出了两场；中间乐章再次获得全场的鼓掌与欢呼。安可！安可！安可！每一个座位上都再三发出要求：女士们也无法矜持下去了……

劝说歌唱家从欧陆去伦敦客串演出所遇到的困难，

迫使萨洛蒙在 1795 年 1 月取消了他的系列演出计划；但代之以一个六十名演奏家的庞大管弦乐阵容的歌剧音乐会，首席是著名的意大利小提琴家 G．B．维奥蒂（G．B．Viotti）。萨洛蒙为这几场音乐会忙碌，当然，他本人也作为一名独奏者登场。海顿创作的最后三部交响曲第 102、103（“鼓声”〔Drum Roll〕）和 104 号（“伦敦”〔London〕），就是为这几场歌剧音乐会准备的，1794 年夏秋季写了第一部，其余两部写于 1795 年。第 102 号首场演出于 2 月 2 日举行（“关于海顿，关于他以之作为第二部分之开端的那首卓越、神奇的交响曲，我们又能说些什么呢？它所激起的狂喜之情无法用言语来表达：要了解它非得去听不可。”——《纪年早报》），第 103 号首演于 3 月 2 日（“引子一下子就深深抓住了全场注意力……”——《纪年早报》），第 104 号可能首演于 1795 年 4 月 13 日。

在 5 月 4 日海顿的义演音乐会上，除去其他作曲家的一些作品外，他还指挥了《军队》和《伦敦》两部交响曲，一部出自他早期的歌剧《奥兰多·帕拉迪诺》（Orlando Paladino）中的二重唱，可能还有专为这一场合而作的，他最大的歌剧作品《贝奈西的舞台》（Scena di Berenice）。他在日记中说：“全体在场的人异常

高兴，我也一样高兴。这一晚我就挣了4,000盾（当时400英镑，约合现今3,000英镑）；这只有在英国才有可能。”

第二套“萨洛蒙交响曲”按照“创作年份”和“音乐会演出时间”两个方面，可以划分为两组：1794年在萨洛蒙音乐会上演出的三部（第99～101号），和1795年为歌剧音乐会创作的三部（第102～104号）。

倘若第98号第二乐章被视为海顿献给莫扎特的颂歌的话，1793年写于维也纳的第99号的“柔板”就更是一种个人的诀别了：是年初，海顿的亲密朋友玛丽安娜·冯·根钦格显然由于癌症而去世，无需借助于任何传记作家我们便可以了解到海顿在这一损失上所必然感受到的孤独与空虚。在这个神奇、内省的乐章中，海顿讲述了她对他意味着什么。这一深情款款的动人交响乐章有着诸多的美，我愿提请读者注意其中非同凡响的管乐队乐段，该段差不多从一开始就深深打动了伦敦的评论家们，另外还请注意海顿“将小号和定音鼓留待复纵线之后进入C大调的该部中段使用”这一事实。（顺便提一下调性：该交响曲为降E大调，第二乐章为G大调，所谓的中音；C为下中音。）三声中段也是C大调，并且为了回到主调降E大调，海顿从三声中段的结尾处

到小步舞曲的标记“da capo”处写了一段“导回”（lead-back），他在第104号中也是这么做的。

《军队交响曲》让我们回想起海顿正在为当时欧洲最炫耀也是最老练的听众创作。世纪末的伦敦，无疑与大革命前的巴黎旧政体在奢华上有着相似之处，并且在伦敦，是一个自由而高度文明化的社会向海顿表示敬意。这种奢华有一部分就表现在这部交响曲中：例如在第一乐章的尾声中，在一支大型管弦乐团完美训练的乐声中表现了纯净的欢乐，但进一步研究表明它又是第二主题的更进一步的主题发展。慢乐章采用了较早期（1786年）为那不勒斯国王所作的一首协奏曲，该曲总谱标明有两把“带管轮擦提琴”（lire organizzate），法国号，以及带有“分部中提琴”的弦乐。（海顿保留了“分部中提琴”，并重新为该乐章配器。）带有小号声和雷鸣般的定音鼓独奏的十分戏剧化的尾声，是海顿怂恿他的伦敦观众以“欢呼雀跃”作为反应的炫耀性的表象，终乐章也有一个同样戏剧性的定音鼓介入。但是海顿总是既为行家也为大众写作，每一乐章都有为音乐家们钟爱的乐段。第二段“萨洛蒙交响曲”全部都以极大的胆略和独创精神运用了管乐器，尽管这一倾向也曾明显见于第97号第一乐章发展部中著名的管乐队乐段，

但在最后六部交响曲中差不多每一部都有着惹人注目的木管乐独奏乐段，以及铜管乐和定音鼓的独奏乐段。第100号第一乐章的第一主题——在慢引子之后——总谱上只有长笛和双簧管，正在期待里姆斯基-科萨科夫（Rimsky-Korsakov）的“玩具”音乐的问世。

第101号长期以来一直是一部广为流传的作品，也确实受之无愧。其终乐章无愧为海顿所有作品中最了不起的终乐章，一支令人屏息动容的回旋奏鸣曲，其中从一个炫技的二重赋格（所有的一切逐渐减弱至“*pp*”）到具有贝多芬式力度与华美的 *d* 小调间奏曲应有尽有。然而，该交响曲之所以出名，仍是由于其情趣横溢的慢乐章，此处的伴奏以有规律的、“时钟”式的八分音符进行；这里还有一个庞大的小调段落使我们从较前部分精致的滴答作响的震摇状态中惊醒过来，时钟般的八分音符是由法国号和小号点奏出来的。

第102～104号，尤其是三部中的第一部和最后一部，由于受到“第二次英格兰之旅的长盛不衰的成功”的鼓舞和激励，竟脱出其所由产生的环境升腾远飏起来，这三部作品以其奇特的和声倾向和深刻的表现力，面向着数十年后的未来。很明显，海顿十分清醒地意识到此中的意义，而且并非偶然的是，他个人的“圣名

曲”（In Nomine Domini）两次出现在第 102 号中，不仅在全曲的开始处，而且还在非同凡响的慢乐章的开始处。第 104 号扉页读来如下：“此曲系我来英国谱写的第十二部。”这三部交响曲在手，海顿登上了他的交响曲艺术之高峰。

第 102 号指明了青年作曲家可以遵从的一个方向：它是以可能的最短形式去表达一种强有力思想的一篇结构紧凑的小品。当然就头尾乐章而论它还是海顿最响亮的、最活跃进取的作品之一，缓慢的前奏和“柔板”都是同类作品中之佼佼者。第一乐章是奏鸣曲形式的幻想风格的绚丽小品。它有一个确实激动人心的发展部，其中一个主题的一个片段用作建立卡农，卡农在管弦乐团中上下跃动，它那本已可怕的力量由于使用了“*fz*”而显得加倍地可怕，一段令人惊惧的定音鼓滚奏将来曲投向再现部，在喧闹的发展部之后，以一位令人眩目的胜利者形象出现。“柔板”恰是一个强有力的、稀奇而巨大的乐章，这里人们总是可以感觉得到——并有一两次触摸得到——潜伏于平稳流畅的表面之下的隆起的肌肉。海顿用加弱音器的小号和蒙以覆盖层的定音鼓，以及一把独奏大提琴，给全曲增添一种略显不祥的暗淡色彩（在前两件乐器的情况下）。该乐章显然是海顿在英

国的女友丽贝卡·施洛特所钟爱的曲子，他用之为升 f 小调钢琴三重奏的中间乐章并题献于她。终乐章是一支富有幽默感的回旋奏鸣曲；由于海顿的睿智是英国人素所敬慕的，故该曲是一个“在该作品首次演出时他们会让他重演一次”的乐章，这大概是特色吧。

倘若第 102 号就其戏剧性的简洁可以视为一首技术练习的话，那么第 103 号则是全部海顿交响曲中最长的作品之一。第一乐章大胆独特：以一个独奏鼓的滚奏作为开始，这在交响曲文献中是独一无二的。开头的慢引子以数种方法规定了该乐章其后的走向。首先它在发展部被引入并被加速；其次，在一个几乎是受命运驱使的一连串“很强渐弱”（*ff* decresc.）之后，快速段落中止，鼓的滚奏和慢引子再现，又被突然打断进入结尾，随后又是快速度。从纸面看上去可能平淡无奇，但对于十八世纪末的听众而言其效果一定是最惊人的。由于这一创新，该作遂以《鼓声交响曲》而扬名。慢乐章是一个“二重变奏”，其中的两个段落都植根于东欧民间曲调（请注意开始时的典型“斯拉夫式”的进行，G－C－D－降 E－升 F－G）；第一个段落是小调，第二个是大调。海顿在音乐之中，在他明显喜爱的这种民间曲调的原曲中流连忘返。当该乐章似乎就要结束时，他作了

转调并且带入一个很大的尾声。

海顿毕生试验“单主题结构”（monothematicism）：也就是说，探索完全舍弃第二主题的可能性，或者无论如何，至少在结构上把它放在次要地位。在第 103 号中，整个第四乐章构筑在一个主题上，这就等于给自己下达一项特别艰难的任务。无需多言，他以锐气和活力告成大功，并且这也是对其创造力的一种惊人的告慰，即尽管只有一个主题，但它却如此灵巧地变化万千，以至于人们难以觉察到全然存在着的“单主题结构”。通过引出该主题他得到一段短小的法国号华彩乐段，一连串同样也是为主要主题伴奏的和弦。实质上，海顿已经创立了一种形式，在此形式中所有个别的部分，无论一开始可能显得多么次要，最终都会完成一项有活力的结构任务。

人们几乎会说，海顿最后一部交响曲，D 大调第 104 号，在首场演出后的第二天就会成为标准保留曲目。这是一部典型的海顿作品，一如《小夜曲》（Eine kleine Nachtmusik）为典型的莫扎特作品；“伦敦交响曲”似乎是在一块阔大的画布上为海顿的交响曲风格作了总结。我们有慢引子，一种惊人的、带有附点的齐奏音型的 d 小调开始，用以强调 d 小调（或大调）的两个最重

要的音——主音及五度音（A）。整个引子呈小巧玲珑的三段曲式，即微缩的呈示部、发展部和再现部。在这样一个戏剧性的开始之后，海顿的“快板”主要主题即为歌唱性主题的一个优秀范例。当他达到属调时，主题重新进入，以至于第二主题具有了小尾声的性质。即使在呈示部，海顿也加以转调，并把它用于他的主要主题的全奏段落。而在发展部，他使用了第一主题的六个音符并渲染起一个更戏剧性的气氛，此后抒情的主要主题全然进入松弛状态一般。

第二乐章同样是一种总结。当小号和定音鼓首次进入时，小调中出现爆发式的音响（现在已成规律了）；独奏长笛有一系列若有所思的延长记号（fermatas），最重要的还有这样一个尾声：音乐如涌入一道平静的情感溪流，宛如海顿知道（无疑他确乎知道）这将成为他最后一部交响曲的慢乐章。小步舞曲中有一些弱拍（off-beat）重音，将一种淡淡的东欧色调赋予坚定的旋律，第二段落中有一段著名的定音鼓奏出的渐强（crescendo），使之导入再现部。降 B 大调的三声中段是通过被称为“轴音”的音确立的：当此情况下为 D，它既是原调性的主音，又是新调性的第三音。如同在第 99 号第三乐章中那样，有一段扩大了的“导回”，导向小步舞

曲的标记“返始记号”（da capo）处。

据推测，终乐章是以一种英国的街头叫卖(“热小圆面包”）为基础的，但无论该主题出自哪个国家——捷克作曲家斯美塔那（Smetana）的钢琴曲《捷克舞曲》其中一首是以它的一种变体为基础的，而克罗埃西亚人说这是他们的旋律——它都有着强烈的民歌风味。海顿将艺术与科学结合起来，精心设计出了第二主题以使之与第一主题相配合——他在发展部的开头处复纵线之后立即这样做了。在这古典式的终乐章，海顿又一次非同寻常地徜徉升腾于其音乐之上：在有些插句处，时间仿佛停止不前了，海顿与交响曲的诀别肯定是令人心碎的。但是音乐就是这么一回事，海顿以令人激奋的全奏结束他最后的这部交响曲，给为了使一种曲式臻于完美，他怀着爱心艰难跋涉的四十年划上了句号。

1798 年 11 月 21 日的莱比锡《音乐汇报》登载了一篇关于莫扎特的传记体笔记，其中引用了他的一句话：“但无人能做到这一切——既会开玩笑又令人惊恐，既能引得满堂大笑又能唤起深刻的情感——而且这一切全都做得尽善尽美；此非约瑟夫·海顿莫属。”此语堪作海顿百部交响曲的铭辞。

海顿交响曲索引

编　号	调　性	标　题
第1号	D大调	
第2号	C大调	
第3号	G大调	
第4号	D大调	
第5号	A大调	
第6号	D大调	早晨（Le Matin）
第7号	C大调	中午（Le Midi）
第8号	G大调	黄昏（Le Soir）
第9号	C大调	
第10号	D大调	
第11号	降E大调	
第12号	E大调	
第13号	D大调	
第14号	A大调	
第15号	D大调	
第16号	降B大调	
第17号	F大调	
第18号	G大调	
第19号	D大调	
第20号	C大调	
第21号	A大调	
第22号	降E大调	哲学家（The Philosopher）

第 23 号	G 大调	
第 24 号	D 大调	
第 25 号	C 大调	
第 26 号	d 小调	悲歌（Lamentation）
第 27 号	G 大调	
第 28 号	A 大调	
第 29 号	E 大调	
第 30 号	C 大调	哈利路亚（Alleluja）
第 31 号	D 大调	号角（Hom Signal）
第 32 号	C 大调	
第 33 号	C 大调	
第 34 号	d 小调/D 大调	
第 35 号	降 B 大调	
第 36 号	降 E 大调	
第 37 号	C 大调	
第 38 号	C 大调	
第 39 号	g 小调	
第 40 号	F 大调	
第 41 号	C 大调	
第 42 号	D 大调	
第 43 号	降 E 大调	墨丘利（Mercury）
第 44 号	e 小调	悼念交响曲（Trauersymphonie）
第 45 号	升 f 小调	告别（Farewell）
第 46 号	B 大调	
第 47 号	G 大调	
第 48 号	C 大调	玛丽亚·泰利莎（Maria Theresia）
第 49 号	f 小调	受难（La Passione）
第 50 号	C 大调	
第 51 号	降 B 大调	
第 52 号	c 小调	
第 53 号	D 大调	至尊（Imperial）
第 54 号	G 大调	
第 55 号	降 E 大调	教师（The Schoolmaster）

第 89 号	F 大调	
第 90 号	C 大调	
第 91 号	降 E 大调	
第 92 号	G 大调	牛津（Oxford）
第 93 号	D 大调	
第 94 号	G 大调	惊愕（Surprise）
第 95 号	c 小调	
第 96 号	D 大调	奇迹（The Miracle）
第 97 号	C 大调	
第 98 号	降 B 大调	
第 99 号	降 E 大调	
第 100 号	G 大调	军队（Military）
第 101 号	D 大调	时钟（The Clock）
第 102 号	降 B 大调	
第 103 号	降 E 大调	鼓声（Drum Roll）
第 104 号	D 大调	伦敦（London）
第［A］号	降 B 大调	
第［B］号	降 B 大调	
交响协奏曲	降 B 大调	